المقدمة

الرواية في الجزيرة العربية

تأتي الرواية في الجزيرة العربية بوصفها جزءاً من منظومة أكبر للرواية العربية. لها ما للرواية العربية وعليها ما على الرواية العربية من تقاطعات فنية واجتماعية. فالجينات الفنية التي صبغت سمات الرواية العربية نجد ملامحها في رواية الجزيرة تأثراً، وتفاعلاً. غير أنه من الانصاف أن نذكر بالإشادة تجارب كتاب الرواية في الجزيرة الذين سعوا جاهدين للتجاوز أو الاتصال بالروافد نفسها التي يتصل بها كتّاب الرواية العربية وخاصة في مصر وبلاد الشام، فكانت لهم اجتهادات ملموسة نجدها لدى إسماعيل فهد إسماعيل وليلى العثمان وطالب الرفاعي من الكويت، وعبده خال ورجاء عالم ويوسف المحيميد وأميمة الخميس من السعودية، وفريد رمضان من البحرين، ووجدي الأهدل من اليمن وغيرهم. هذه عينة من كتاب وكاتبات أقدموا وأقدمن بشغف على كتابة الرواية.

إن اللافت للانتباه هو الإزدهار الشامل للرواية في كل الأقطار العربية، مما جعل الرواية تشكل ظاهرة دفعت العديد من الباحثين للرهان عليها، واعتبارها "ديوان العرب الجديد"، رجعاً على ما كان يشغله الشعر في الذاكرة العربية من حضور واشتغال نقدي وإبداعي. من هنا حرص ملتقى قراءة النص التاسع الذي نظمه النادي الأدبي الثقافي بجدة في الفترة من 24-27 مارس 2009، أن يطرح الرواية في الجزيرة العربية لأول مرة للبحث والدراسة والتحليل.

* * *

ماذا يمكن أن تقدم الرواية في الجزيرة العربية؟ سؤال كبير حاولت أوراق ملتقى قراءة النص التاسع، الذي نظمه النادي الأدبي الثقافي بجدة ، أن تدخل في مقاربة أولية معه. تنوعت محاور الملتقى رغبة في استكشاف آفاق مختلفة للرواية في الجزيرة العربية. فجاءت أول المحاور مسائلة ظروف نشأة الرواية في بلدان الجزيرة العربية. فمعلوم اختلاف ظروف النشأة، فالرواية في اليمن والسعودية هما الأسبق، والرواية في الكويت والبحرين شهدت تميزاً ملموساً، بينما الرواية في الإمارات وقطر وسلطنة عمان الأقل حضوراً، ربما تبعاً للبداية المتأخرة نسبياً.

كما جاء محور الرواية والتغير الاجتماعي من أجل مقاربة تقاطعات الرواية مع السياقات الاجتماعية في بلدان الجزيرة العربية. ورغم التشابه الظاهري في المعطيات الاجتماعية، فإن كل بلد له خصوصياته التي عبر عنها الأدباء. فقضية المرأة تبدو أكثر إلحاحاً في الرواية السعودية، بينما قضية الهجرة والاغتراب تبدو ثيمة حاضرة على

نحو بين في الرواية اليمنة. وفي الراوية الكويتية تبدو تأثيرات احتلال الكويت أحد أهم ملامح التعبير الروائي. وربما تشترك الرواية في بلدان الجزيرة باستثناء اليمن في رصد تثايرات الطفرة الاقتصادية على الإنسان والمكان بفعل اكتشاف النفط منذ الأربعينات الميلادية.

أما محور جماليات الرواية فهو محور مهم في تحديد القسمات الفنية والجمالية السردية التي تحلت بها الرواية في الجزيرة العربية. وفي الحقيقة لا أحد يستطيع أن يبالغ بالرفع من قيمة الرواية، كما لا أحد يستطيع أيضاً أن يحط من قدرها الذي بلغته. لقد مرت الرواية بمراحل منها استكشافات الروائيين لتجاربهم بالمقارنة بما انجزه نظراؤهم العرب، لكن وللتاريخ نقول إن كثيراً من الكتاب والكاتبات في الجزيرة غامروا بالبحث عن مصادر أخرى لقياس تجاربهم الروائية بعيداً عن الرواية العربية. فنهلوا من عطاءات الرواية العاليمة في الغرب، وفي اليابان، ولدى كتاب أمريكا الجنوبية. فجاءت تلوينات راوياتهم تحمل ظلال قراءاتهم وتواصلهم مع المنجز العالمي. إذن رواية الجزيرة العربية رواية يجب أن تقرأ وفقاً لهذه الخلفية المهمة، وعليه يمكن تقييمها من هذا المنطلق. لقد شبت كثير من الروايات عن طوق الرواية العربية، لا ترفعاً، ولكن رغبة في المساهمة في المنجز العربي الكبير للرواية العربية.

ولعل محور الرواية في الجزيرة في سياق الرواية العربية هو الإجابة المباشرة على علاقة رواية الجزيرة بالرواية العربية، ليس جمالياً فقط، بل موضوعاتياً. ما ذكر سابقاً من نزعة التطلع للرواية العالمية لا يلغي ارتباط الرواية في الجزيرة بالرواية العربية، وخاصة في الجانب الموضوعاتي. ويمكن التدليل على ذلك بمعالجة موضوع الآخر في رواية الجزيرة هو ذاته في الرواية العربية. وربما يعود ذلك إلى الوضع العربي العام إزاء الآخر. وهو اشتغال قديم جديد للرواية العربية منذ كتابات توفيق الحكيم، ويحيى حقي، وسهيل إدريس، والطيب صالح، وغيرهم ممن انشغل بالتعبير عن الآخر.

* * *

حاول ملتقى قراءة النص استقطاب نخبة من النقاد العرب لمزيد من التواصل المعرفي، ورغبة في الوقوف على موقف النقاد العرب من الرواية في الجزيرة العربية. ورغم الاتصال بالعديد من النقاد العرب من خارج منظومة الجزيرة العربية، فقد كانت الاستجابة محدودة. لقد قبلنا الاعتذار، غير أنه بقي في النفس ألم لا بد من البوح به، وهو أن من قدم إعتذاره، قدمه بسبب عدم اطلاعه على الرواية في الجزيرة العربية. ولا أدرى لهذا الموقف من سبب؟ هل ألوم المؤسسات الرسمية التي ساهمت في هذه العزلة، أم ألوم كتاب وكاتبات الجزيرة لعدم وصولهم إلى القراء النخبويين من النقاد العرب؟ أم ألوم الناقد العربي الذي ينتظر الأعمال لا أن يسعى إليه طلباً لتأسيس مقولات معرفية وجمالية وهو على يقين أكبر؟ قلت لا أدري! وهذا حقيقي. غير أنني أردت أن أشرككم معي في تأمل هذه الفجوة الشاسعة في زمن بات التواصل فيه مرناً وأكثر يسراً.

* * *

كان من المفترض أن أقدم لكم تاريخ النادي مع الرواية في صدارة هذه المقدمة، لكنني فضلت أن أختم بها لتبقى هي آخر ما يقرأه القارئ وأول ما يتذكره.

مرة بعد مرات عديدة يعاود النادي نشاطه في قراءة الرواية، لكن هذه المرة في سياق أكبر هو الرواية في الجزيرة العربية. تاريخ النادي مع الرواية تاريخ ممتد منذ عام 2003م عندما شرع من خلال جماعة حوار في قراءة منجز الرواية في المملكة بشكل منهجي، حيث قدمت جماعة حوار، وهي إحدى منابر النادي الثقافية، قراءة على مدى موسم كامل للرواية النسائية في المملكة منذ بداية التجربة في أوائل الستينات الميلادية، وحتى عام 2002م. ولتوثيق هذه الأوراق أصدر النادي كتاباً بعنوان (خطاب السرد المحلي: الرواية النسائية السعودية) في عام 2007م حوى كامل الأوراق مع المداخلات التي تعد أحد مميزات هذا الإصدار. ولم يتوقف النادي عند هذا الحد، فأعقبه بموسمين آخرين من مواسم جماعة حوار مخصصين للرواية، حيث تم تناول محور (حضور المجتمع المحلي في الرواية العربية) فتمت قراءة ومناقشة روايات (نجران تحت الصفر لجمال ناجي، والطريق إلى بلحارث ليحيى يخلف، وبراري الحمى لإبراهيم نصر الله، والبلدة الأخرى لإبراهيم عبد المجيد، ومسك الغزال لحنان الشيخ)، ومحور (الآخر في الرواية السعودية)، وصدرت أوراق هذين الموسمين في مجلة الراوي التي يصدرها النادي في العدد رقم (19).

ورغبة من النادي في البناء على ما سبق فقد واصل اهتمامه بالرواية في ملتقى قراءة النص لهذه الدورة 2009م، ولكن من خلال بعد أكبر، وأكثر شمولية في التناول. فكان محور (الرواية في الجزيرة العربية) هو المحور الذي تبناه النادي ودعا إليه نخبة من الباحثين والباحثات من داخل وخارج المملكة.

وكما عاود النادي طرح الرواية في أكثر من مناسبة، عاود استضافة المثقفين العرب وهو تقليد بدأه النادي في عام 1988م من خلال ندوة (قراءة جديدة في تراثنا النقدي)، حيث استضاف النادي حينها نخبة من الأدباء والنقاد من أمثال جابر عصفور، وكمال أبوديب، وعز الدين إسماعيل، وعلي البطل، ومصطفى ناصف، وعبد السلام المسدي، وغيرهم. وفي هذه الدورة من ملتقى قراءة النص واصل النادي استضافة مجموعة من أدباء ونقاد الجزيرة العربية وبعض الدول العربية، فشرُف النادي باستقبال الدكتور سعيد يقطين من المغرب، والدكتور عبد الله إبراهيم من العراق، والروائي طالب الرفاعي من الكويت، والروائي محمد الغربي عمران والناقد عبد الحكيم باقيس من اليمن، والروائي عبد العزيز الفارسي من سلطنة عمان، والناقد فهد حسين من البحرين. وهذه الاستضافة تعني تجدد الانفتاح على المشهد الثقافي العربي للحديث عن تجربة الرواية في الجزيرة العربية. ذلك أن الجهد التنظيري العربي في صناعة الرواية مهم في تقاطعه مع المنجز السردي في رواية الجزيرة العربية. كما أن تواصل أدباء الجزيرة ضرورة إنسانية وإبداعية اتضحت جدواها من خلال وقائع الملتقى.

حسن النعمي

ملتقى قراءة النص

الثلاثاء 1430/3/27هـ - 2009/3/24م

الساعة 9.00 مساءً

حفل الافتتاح

- كلمة سعادة الأستاذ الدكتور عبدالمحسن القحطاني رئيس النادي
- كلمة المشاركين، يلقيها الدكتور عبدالحكيم باقيس
- كلمة الأستاذة دلال عزيز ضياء
- كلمة سعادة الأستاذ عبدالمقصود خوجة
- كلمة معالي وزير الثقافة والإعلام الدكتور عبدالعزيز بن محي الدين خوجة

■■ مقدم الحفل:

بسم الله، والحمد لله، والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء..

معالي وزير الثقافة والإعلام، الدكتور عبدالعزيز بن محي الدين خوجة، وزيراً مثقفاً، شاعراً.. أصحاب المعالي والسعادة.. السيدات والسادة، أرباب الفكر والثقافة والأدب.. ضيوف الملتقى الكرام، السلام عليكم ورحمة الله وبركاته، وطابت ليلة الجميع باليمن والخير الوفير.

إيماناً بدوره كناشر للثقافة والفكر والأدب، واستمراراً لمسيرة الإنتاج والإنجاز، يجمعنا الليلة نادي جدة الأدبي مع هذه النخبة المضيئة من رموز الثقافة والفكر محلياً وعربياً، وذلك إيذاناً ببدء عرض وطرح أوراق ملتقى قراءة النص، والذي اتخذ في دورته التاسعة «الرواية في الجزيرة العربية» عنواناً له؛ لما تمثله الرواية كجنس أدبي رائج ومقروء من أهمية بين دروب وأجناس الأدب الأخرى، كما يكرم في دورته الراهنة رمزاً من رموز الثقافة والإعلام الذين تركوا أثراً واضحاً في الحركة الثقافية، وهو الأستاذ والأديب الراحل «عزيز ضياء»، رحمه الله.. فمرحباً بكم جميعاً، متمنين لكم التوفيق الدائم لما يعود بالنفع والفائدة على الجميع.

أيها الحفل الكريم، الآن ندعو سعادة رئيس نادي جدة الأدبي الأستاذ الدكتور عبدالمحسن فراج القحطاني لإلقاء كلمة النادي إيذاناً بالبدء فليتفضل..

■■ كلمة رئيس النادي:

صاحب المعالي الدكتور عبدالعزيز خوجة، وزير الثقافة والإعلام، حفظك الله ورعاك، أصحاب المعالي، أصحاب السعادة، ضيوف ملتقانا، أولاد وأحفاد أديبنا المميز عزيز ضياء، السلام عليكم ورحمة الله وبركاته..

يوم بهيج ومساء أغر أن نجتمع هذا المساء في ليلة وفاء وتقدير ومحبة

واحترام، يشرف كل ذلك معالي وزيرنا المحبوب، فأهلاً ومرحباً بكم جميعاً، يسبقه الترحيب بمعاليه.. حين نحتفل هذا المساء نريد من نادي جدة الأدبي أن يقطف ثماراً لا ثمرة واحدة، لأنه جمع لا يتوفر دوماً لنا جميعاً، فالتقدير هو لصاحب المعالي إياد بن أمين مدني على جليل عطائه ونبل تعامله معنا، فله الشكر والتقدير، أما المحبة والاحترام فهما لكم يا صاحب المعالي، لأنكم تملكون الكلمة الأدبية، التي تعرفون أن تخاطبوا بها جميع من تتعاملون معهم، وتملكون الكلمة الشاعرة، التي تدغدغ قلوبكم، وتخرج من أفئدتكم، فلكم كل تقدير.. أما الوفاء، فهو لأديب عزيز علينا جميعاً، أسس قصصاً وترجم أعمالاً عالمية بلغة رائعة شائقة أنيقة، وموسيقى تحمل كثيراً من هذه اللغة الفارهة بأنساقها المتماسكة، وهذا يكفي أن نكون أوفياء له، وكيف لا وهو ثان اثنين قدما طلباً لتأسيس هذا النادي، وأخذا الترخيص في يوم تقديمهما له، وكان معه الرائد الأستاذ محمد حسن عواد، قدماه على الأمير فيصل بن فهد، فجاءت الموافقة، رحمهم الله جميعاً، وتلتها خمسة أندية في اليوم الثاني..

وبعد قليل سنستمع إلى كلمتين، أتوقع أنهما ستخاطبانا جميعاً.. لماذا؟!، لأن إحداها من ابنته الأستاذة دلال عزيز ضياء، والثانية ممن تعامل معه وسبر أغواره، هو الوجيه عبدالمقصود خوجة، فحيوهما معي أيها الإخوة الأكارم.

وقبل أن أخاطبكم ضيوف الملتقى، أريدكم جميعاً أن ندعو لمبدعنا وشاعرنا الأستاذ محمد الثبيتي بالشفاء العاجل ليعود لنا مبدعاً مبهجاً، فالدعاء له بأن يكلأه الله وأن يمتعه بالصحة إن شاء الله.. أما أنتم ضيوف الملتقى التاسع، فقد جئتم من الوطن العربي، ومن هذا الوطن، فالشكر لكم مزدوج.. شكر أولي لأنكم بحثتم واشتغلتم وجاهدتم في هذه البحوث، والثاني لأنكم اهتبلتم الفرصة لتأتوا إلينا، فأهلاً ومرحباً بكم في مدينة

كريمة، أهلها يفتحون صدورهم لكم قبل بيوتهم، وهاهو النادي بوابتهم جميعاً..

أما زملائي رؤساء الأندية الأدبية، فأشكركم على أن قطعتم كثيراً من مواعيدكم لتلتقوا بصاحب المعالي وزير الثقافة، وقد رغب ذلك، أن يجتمع بكم، فله الشكر على ما صنع.

وفي هذه المناسبة اسمحوا لي أن أعلن أن الأستاذ أحمد باديب تبرع قبل سنتين بجائزة، واتفقنا على تسميتها بجائزة نادي جدة الأدبي، ورفع قيمتها من مائتي ألف ريال إلى أربعمائة ألف ريال، فحيوه معي..

بعد كل هذا أيها الإخوة والأخوات، ماذا أقول، فكل ما رأيتموه ما هو إلا من مجلس إدارة النادي، فلهم الشكر على دعمهم لي في إكمال هذه المسيرة، ثم العاملين في هذا النادي، الذين يقفون يميناً وشمالاً ليقدموا هذه الخدمة، فلهم الشكر مرة أخرى.. أشكر إدارة الفندق، وأشكر الإعلام ممثلاً في كل قطاعاته مقروءة ومرئية وإدارته وعلى رأسه الأستاذ سعود الشيخي، فلهم الشكر والتقدير.. دمتم في رعاية الله موفوري الصحة، والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

مقدم البرنامج:

وافر الشكر والتقدير لسعادة الدكتور عبدالمحسن القحطاني، رئيس نادي جدة الأدبي، على ما تفضل به في كلمته..

معالي الوزير، أيها الحفل الكريم، كانت ولازالت وستظل الأندية الأدبية جسراً رابطاً للثقافة بين المنتج والمتلقي، ومنارة للفكر، تشع بقبس ضيائها إلى جمهور الثقافة في كل مكان.. الآن نستأذنكم جميعاً لمشاهدة هذا العرض المصور عن نادي جدة الأدبي.

«عرض مصور عن النادي»

إذن كان هذا عرضاً لبعض مناشط نادي جدة الأدبي الثقافي، وهو يحفل بالعديد من الإنجازات على تاريخه الطويل..

معالي الوزير، أيها الحفل الكريم، يركز الملتقى في دورته الراهنة على عدة محاور، هي ظروف نشأة الرواية، والرواية والتغيير الاجتماعي، وجماليات الرواية، وموقع الرواية في الجزيرة من الرواية العربية، وأخيراً تجارب روائية خاصة بالروائيين.. المشاركون في فعاليات وأوراق ملتقى قراءة النص لهذا العام لهم كلمة بهذه المناسبة، يتفضل بإلقائها سعادة الدكتور عبدالحكيم باقيس:

■■ كلمة المشاركين:

بسم الله الرحمن الرحيم، الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

صاحب المعالي، الدكتور عبدالعزيز بن محيي الدين خوجة وزير الثقافة والإعلام، صاحب السعادة الدكتور عبدالعزيز السبيل وكيل وزارة الثقافة والإعلام، صاحب السعادة الأخ الدكتور عبدالمحسن القحطاني رئيس النادي الأدبي الثقافي بجدة، الأساتذة الأعزاء، الإخوة والأخوات، الحضور الكريم جميعاً.. السلام عليكم ورحمة الله وبركاته..

فليسمح لي أساتذتي وزملائي الكرام من المشاركين في هذا المحفل الثقافي الكبير أن أتقدم بهذه الكلمة نيابة عنهم، متوجهاً بالشكر إلى فرسان الكلمة في النادي الأدبي بجدة، مرات عديدة، الشكر أولاً على كل ما غمرونا به من مشاعر طيبة وصادقة، وحفاوة بالغة، وكرم أصيل، والشكر ثانياً على دعوتنا للمشاركة في هذا الملتقى الذي يرتاد في هذا العام، في دورته الحالية، فضاء الرواية والسرد الروائي، بعدما أنجز خلال دوراته السابقة التي تابعناها عبر مطبوعاته، وعبر مجلة علامات قراءات متعددة للنص، وكنا خلال ذلك نلحظ باهتمام كبير النشاط الثقافي للنادي ولفرسانه المبدعين،

وهانحن اليوم جزء من لوحة جديدة يرسمها ملتقى قراءة النص للرواية في الجزيرة العربية، ونشرف ونعتز بأن نكون جزءاً منها، ونحن ننجز قراءة جديدة لنص جديد..

ونتوجه بالشكر أخيراً لأنهم اليوم يحتفون بالرواية في هذا الملتقى، وهي عشقنا المشترك.

قديماً قيل:

أو يفترق نسب يؤلف بيننا   أدبٌ أقمناه مقام الوالد

والآن نقول:

اليوم في اللقيا يؤلف بيننا   سردٌ عشقناه بقلبٍ واحد

الإخوة الكرام:

نحتفي اليوم بالرواية في الجزيرة العربية، موطن الشعر العربي، لنحلق في فضاءات جديدة من الإبداع، نحتفي فيها بهذا الفن الذي بات يستقطب المناهج والنظريات والاتجاهات النقدية المتعددة، ويستقطب كذلك المبدعين والكتّاب القادمين من حقول أدبية أخرى، ما يعني – بحق – أننا أمام مقولة الزمن الروائي. لكننا في هذا الملتقى سنقرأ النص الروائي في الجزيرة العربية، سنكشف عن تاريخية تشكله، ونتعرف على واقع منجزه، ونستشرف آفاق تطوره، عبر مجموعة من القراءات والدراسات النقدية والمناقشات التي سترصد جوانب مختلفة من سيرة الرواية في هذا الجزء العزيز من وطننا العربي الكبير.

والواقع أن هذا النادي قد عودنا في كل فعالياته وإصداراته التي أتحفنا بها منذ سنوات على متابعة كل جديد يثري الحياة الثقافية والأدبية. ولا أذيع سراً إن قلت: إنني من جيل تعلم وتلقى بعض معارفه من هذا

النادي العريق، عبر مطبوعاته ومجلاته التي يتلقاها جيلي بشغف كبير وشوق عارم لكل ما تحمله في مجال الفكر والثقافة والأدب.

أكرر الشكر والتقدير لكافة الجهود المبذولة في الإعداد والتنظيم لهذا الملتقى الأدبي، وأخص به النادي الأدبي بجدة؛ رئاسة وإدارة ولجان، سائلاً المولى القدير أن يكلل كافة الجهود بالنجاح والتوفيق، وأشكر الحضور والمهتمين كافة.

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

■■ مقدم الحفل:

شكراً جزيلاً لسعادة الدكتور عبدالحكيم باقيس، الذي قدم كلمة المشاركين.. معالي الوزير، السيدات والسادة، يكرم الملتقى في دورته الحالية الرمز الثقافي، وعلم الأدب والثقافة، الأستاذ الأديب الراحل عزيز ضياء، رحمه الله، عرفاناً، وتقديراً لدوره الرائد في إثراء الحركة الثقافية بالمزيد من الجديد والمفيد في فترة التأسيس، وبكونه أحد الداعين والساعين لتأسيس نادي جدة الأدبي، ولأنه ترك من حمل بعده مشعل الضياء في الثقافة والإعلام، فإننا ندعو الآن الأستاذة الإعلامية القديرة دلال عزيز ضياء، وهي مديرة إذاعة البرنامج الثاني.. ندعوها لقول ما لديها في مناسبة كهذه، فلتتفضل..

■■ كلمة الأستاذة دلال عزيز ضياء:

بسم الله الرحمن الرحيم، الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيدي المصطفى قائد الغر المحجّلين سيدنا وحبيبنا محمد عليه وعلى آله أفضل صلاة وأتم تسليم.

صاحب المعالي الدكتور عبدالعزيز محي الدين خوجة وزير الثقافة

والإعلام، صاحب السعادة الدكتور عبدالعزيز السبيل وكيل وزارة الثقافة والإعلام للشؤون الثقافية، صاحب السعادة الأستاذ الدكتور عبدالمحسن القحطاني رئيس نادي جدة الأدبي، الحفل الكريم، الحاضرين والحاضرات، السلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

تتناوبني في هذه الليلة مشاعر متضاربة، تأخذني إلى حالة من الفرح، ثم لاتلبث أن تردني إلى موجة من الشجن.

أفرح للتكريم الذي يحظى به والدي رحمة الله عليه بعد اثنتي عشرة سنة من رحيله، هذا التكريم الذي يقام الليلة في نفس المؤسسة التي سعى هو والراحل الرائد الأستاذ محمد حسن عواد إلى إنشائها والذي عمل على تأمين ما يلزمها من احتياجات للتأسيس والتفعيل لترى النور. كان يعتبرها وليداً يسترعي منه كل اهتمام ورعاية للحفاظ على حياته، فكان وفياً محباً، شغوفاً بها، حريصاً على متابعتها حتى آخر أيام حياته. فإذا بهذا الوليد يبادله حباً بحب، ووفاءً بوفاء، وعرفاناً يغمرنا أفراد أسرته بالتقدير والامتنان.

في نفس الوقت تلفني موجة من الحزن المحبب، إذ تمنيت أن يكون أبي حاضراً بيننا ليحس بمدى الوفاء الذي يغمره به أبناء هذا البلد الطيب الأصلاء.

موجة الشجن هذه تجعلني أهمس بيني وبين نفسي: أوحشتنا يا بابا اشتقت إلى تلك الأمسيات التي كنا نقضيها سوياً نتناوب قراءة قصائد الشعر، أمسك بديوان، وتمسك بآخر، تقول فأنصت، وأؤدي فتسمع وتصحح وتضيف وتنقد، ثم نتوقف قليلاً لنتناقش حول بيت أو أسلوب أو مدرسة أدبية، قليلاً، ثم نستأنف.

قرأنا سوياً محمد حسن عواد بجرأته واستشرافه غير العادي للمستقبل، حمزة شحاتة وأحمد قنديل وأوجه التشابه والاختلاف من حيث

العمل والفكر غازي القصيبي وعبدالعزيز محي الدين خوجة، ولاحظنا معاً هذا التوثب الذي كان يشي بظهور جيل جديد من الشعراء في هذا الوطن.. قرأنا سوياً يا أبي صلاح عبدالصبور وأحمد عبدالمعطي حجازي، ونزار قباني، وغادة السمان في نثرها الموقع كالشعر، وإذا بالشمس قد أشرقت، وبدأت تباشير يوم جديد تفصح عن نفسها وإذا بالحياة تدب في البيت إيذاناً بنهار جديد.

اشتقت إليك يا أعز صديق وأحن حبيب وأطيب أب.. منحتنا - أمي وأخي ضياء وأنا وعائشة والصغيرة عبلة وحتى الأحفاد - منحتنا متعة الحوار معك في كل ما يخطر على البال دون تابوهات، دون ممنوعات، دون محظورات.. اليوم أرى الحوار في بلدي منهجاً يؤسس لميلاد عهد جديد من الانفتاح الثقافي والفكري، وإذا الحوار يرعاه الملك القائد خادم الحرمين الشريفين، ليشمل الآخر، والمختلف، وحتى المناقض لنا توجهاً ومساراً، فليتك كنت موجوداً يا أبي لتذوب تلك الغصة التي كنت تشعر بها في حالات حزنك. وليت القائمين على الثقافة والإبداع يحيون ما كنت تستغرب غيابه (المجلس الأعلى للفنون والآداب) والذي أنشئ في السبعينيات الميلادية، وكنت عضواً فيه، وليت جائزة الدولة التقديرية، تعود إلى الحياة، وتضاف إليها جائزة الدولة التشجيعية، فجدير ببلد انبثقت منه الحضارة العربية والإسلامية أن يحتفي بأبنائه المبدعين، أمنيات أطلقها نيابة عنك، وأنا التي عايشت مدى تطلعك إلى انبلاج فجر الفكر والتنوير، ينفتح على آفاق رحبة تسع الجميع في مجال بناء الإنسان الجديد بكلمة إنسان.. أمنيات أطلقها من نادي جدة الأدبي في يوم تكريمك، وأتمنى أن يكون لها صدى لدى القائمين على هذه البلاد.

أبي. ستبقى متصدراً أعماق القلب وستبقى روحك وفية لهذا الوطن..

أيها الإخوة الحضور. في نهاية هذه الكلمة يسعدني باسم الأسرة، أن

أتقدم بالشكر والعرفان للأستاذ الدكتور عبدالمحسن القحطاني وأعضاء النادي الموقرين على هذا التكريم للوالد، رحمه الله، ويسعدني أيضاً أن أعلن عن إهداء مكتبة الوالد الخاصة، وجميع متعلقاته الباقية في مكتبه المنزلي وقفاً على نادي جدة الأدبي، وكلي ثقة بأنها ستنتقل من بيته الصغير إلى بيته الكبير، نادي جدة الأدبي، الذي شارك في وضع أولى لبناته، وطالما نحن في مناسبة وفاء وتكريم، اسمحوا لي واعذروني في الإطالة، اسمحوا لي أن أعرب عن عرفان جميع أفراد الأسرة للرعاية التي لقيها الوالد رحمه الله من الملك فهد بن عبدالعزيز طيب الله ثراه طوال فترة مرضه، وأن أعرب عن العرفان والوفاء والولاء لخادم الحرمين الشريفين الملك عبدالله بن عبدالعزيز حفظه الله ورعاه. كنت يا خادم الحرمين الشريفين منذ عام 1405 للهجرة، حين أصيب الوالد بأول عارض صحي، كنت ترسل أكبر أبنائك صاحب السمو الملكي الأمير خالد بن عبدالله، ترسله يومياً إلى المستشفى لمتابعة حالة والدي، ومضيت يا خادم الحرمين الشريفين ترعاه حتى غادر إلى رحاب الله، وشرفتنا بزيارة المواساة والعزاء، وأمرت أن يكون اللقاء ليس في مجلس الدار، ولكن في مكتب الوالد المنزلي الصغير المتواضع، ومضيت ياسيدي يا خادم الحرمين الشريفين في رعايتك لنا حتى هذه اللحظة.. سيدي أشكرك، أشكرك، أشكرك.. غمرتنا، وأفضت بالفضل والحب والحنان والرعاية والكرم ونحن أفراد الأسرة لا نملك سوى أن نقدم لك ولاءنا الدائم، وحياتنا وأرواحنا فداء للوطن ولك وللأسرة المالكة الكريمة..

ولمعالي وزير الثقافة والإعلام أقول: يا نورساً يمثل نصاعة القلب، وشفافية الوجدان حلقت طويلاً، جبت البحار، جبت بحار الشعر، حيث الكلمة هي المعنى، وهي القيمة، وغصت طويلاً في هذه البحار، وطرت إلى آفاق الدبلوماسية، واحتضنت ملفات كلها تدعو إلى الوفاق وإلى السلام، وها أنت تعود إلى عشك مرة أخرى، تعود إلى القمة.. قمة وزارتك، وزارة

الثقافة والإعلام، فأهلاً ومرحباً بك، وعوداً حميداً لك، والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

■■ مقدم الحفل:

شكراً جزيلاً للزميلة الإعلامية القديرة الأستاذة دلال عزيز ضياء، وقد نقلتنا بصوتها الإذاعي المميز إلى جزء من حياة والدها رحمه الله.. الشكر موصول أيضاً لأسرة الراحل، ممن حضروا هذا الاحتفال، وقد قدموا إهداء إلى الحضور، ممثلاً في خمسين نسخة من كتاب «حياتي مع الجوع والحب والحرب» لوالدهم الأديب عزيز ضياء رحمه الله.

«فيلم تسجيلي عن الأديب الراحل عزيز ضياء يتناول محطات من حياته»

الحديث لايزال موصولاً عن أديبنا الراحل الأستاذ عزيز ضياء رحمه الله على لسان مَنْ عاصروه، وعاشوا قريباً منه، نترك الآن الحديث لسعادة الأستاذ عبدالمقصود خوجة، وهو المثقف ورجل الأعمال الأكثر تفعيلاً للحركة الثقافية في جدة، فليتفضل:

■■ كلمة سعادة الأستاذ عبدالمقصود خوجة:

الحضور الكرام من سيدات وسادة، السلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

إعجابي الكبير بالرائد الراحل عزيز ضياء «رحمه الله» بمجهوده، وما قدم لأمته، ليس فيه عنصر العاطفة، بقدر ما فيه عنصر الإحساس بما قام به من إبداع قل مثيله أو نظيره.

وورثت جذور علاقاته بوالدي «رحمه الله» فوثقت ورسخت ووسمها مزيج فريد من دفء الأبوة، والإخاء، والصداقة، والشراكة.. حظيت بها سنين مسيرتي معه من إبداع، أدباً، وصحافة، وإذاعة، قريباً أو بعيداً عنه، فتأثرت به وتعلمت منه.. عمر هذا الإرث اليوم ثمانون عاماً، بدأ عام 1350هـ.. عرف

الأسـتـاذ جـدي عـبـدالمقـصـود، وزامـل والـدي، وكـان أحـد الـرواد الـواحـد والـعشـرين الـذين رصـدهـم كتاب «وحي الـصحـراء» لوالـدي والـشيـخ عبدالله بلـخير «رحمـهمـا الله»، إلى أن أذن الله برحيل الوالد عام 1360هـ، فآل إليّ هذا الإرث، هدهدته وأكملت مسيرته، ولم ينقطع برحيل أستاذنا رحمه الله.

الكبـار لا يمـوتون، يرحلـون، لكنـهـم المقيـمون بيننـا، لا تغيب ذكراهـم، وتبقى إبداعـاتـهـم ولمسـاتـهـم وقوافل مـحطاتـهم، نوراً يومـض بإشـارات لـهـا مدلولات عميقة من العطاء الكبير.

لم يبق الـيوم على الساحة من رفـاق الدرب إلا أهل بيته: حرمـه السيدة الجليلة «مـامـا أسـمـاء زعـزوع» مـثـال الـزوجـة الـفـاضـلـة.. أول صـوت نسـائـي انطلق مـن إذاعـتـنـا ببرنـامـج الأطفـال، وأول صـوت سـعـودي رحـل بـعيداً عن الوطن في بداية السبعينيات الهجرية إلى الهند، وتحديداً في إذاعة نيودلهي، يوم لم يـأخذ تـعليم الـبنـات طريقه عبر مـدارس البنات، كانت بجانب زوجهـا يشكلان ثنائياً فريداً.. قصة كفاح كسفيرين للثقافة والمعرفة.

وسـعـت مـامـا أسـمـاء لراحلـنـا كل أسـبـاب الـراحـة، عـاشـت فـي مـحـرابـه، وعـاش لورداً في حياته الأسـرية الـبسيطة في جوهـرهـا، المترفة في مظهرها، أناقة في كل زاوية منهـا.. نوعية حياة لا يعرفهـا الكثيرون آنذاك، كان من سابقي عصره، أنيقاً في كل شـيء، حتى غليونه الإنجليزي، تراه متألقاً أنيقاً في ملبسه، وكأنه المغادر لمقابلة عظيم أو أمير.

أمـا ابنتنـا الحبيبة دلال التي تسـمـعـنـي الـيوم، والتـي يعـرفـهـا جمـعـكـم الـكـريم حـق المـعـرفـة، الـصـوت الإذاعـي الـنـاضـج، وهـي أول مـديـرة إذاعـة سعـودية، ولاتـزال في طريق الـكفـاح.. دللهـا الخـوف، فعـاشـت مـعـه وبـه، تفوح منه رائحة الياسمين وعطر الكلمة، ولهذا كما أحسبه سمى راحلنا ابنته دلالاً.

أما ابننا الحبيب ضياء، الفنان الكبير الذي يقتعد مسـاحـة من القمة،

وفاز في مسابقات كثيرة وكبيرة، ومن أهمها مدخل مكة المكرمة، حامل القرآن، الذي تمرون عبره إلى مكتنا الحبيبة، ولو لم يكن له إلا هذا الإبداع لكفاه شرفاً.

عائلة الأستاذ عزيز، التي ربطتني بها علاقة وثيقة كعائلة واحدة، عرفت الثقافة والمعرفة والترابط الأسري، مما أضفى عليها حميمية فريدة، ميزت كل فرد منها بسمات الثقافة والمعرفة والفن بجميع أبعاد الترابط والمحبة.. عاش لعائلته زوجاً وأباً رائعاً، قد يهمل أشياء كثيرة، لكنه لا يهمل قط أفراد عائلته.. كان كبيراً وباراً

للأستاذ صداقات قليلة ومعارف كثيرة، معظمها لم تقترب منه مسافة التصاقي به، هناك من لايزال يختزن في ذاكرته موقفاً، أو مواقف لعلمنا الراحل، ولكنها لا تعدو ومضات من حياته، ويبقى المبدع الدكتور عبدالله مناع في مقدمة من أحب الأستاذ، وصادق، وآنس. كانت صلة ذات نكهة خاصة، قربته إليه حتى آخر يوم من حياته، ويبقى الدكتور مناع لديه الكثير مما يعرف ويقول، دون سواه.

عاش الأستاذ عزيز حبيس مكتبه الصغير الأنيق، يلفه الصمت ولا تسمع فيه إلا طقطقة الآلة الكاتبة، البارع في العزف عليها لدرجة التفوق.. كان نادراً في بسط أفكاره على ورقها دون نقل عن مسودات أو تحرير صفحات.

نفس هذا المكتب يمور بالضحكات والقفشات إذا استقبل زائراً ممن يحب ويأنس.. كان رهين المحبسين: بيته ومكتبه.. كان رزقه من شق قلمه كداً وسهراً.

عاد من الهند ليكون وكيل مديرية الأمن العام آنذاك لشؤون الجوازات والأحوال الشخصية، حتى تركها وتفرغ لأعماله الأدبية.. عاندته الحياة كثيراً، وحاول أن يعاندها، فبقي حياته معانداً بإصرار، ولكنها ظلمته.

يبدو أن الحياة امتدت بي لأبقى وحيداً أحدث الركبان وأين هم؟ بالأصح أحدث نفسي، وشهود الحال الذين أسلفت، وهم قليلون جداً.

كانت لنا معاً مؤسسة «الشرق الأوسط للإعلان والثقافة والنشر» سنة 1380هـ، أي قبل خمسين عاماً.. «تهامة» آنذاك.. لم يقدر لها النجاح.. عشنا معاً مخاض إصدار جريدة «عكاظ»، تنفيذاً لاتفاق عقده الأستاذ أحمد عبدالغفور عطار «رحمه الله» صاحب امتيازها مع مؤسستنا، ممثلة في الأستاذ عزيز، مدير تحريرها، حنى عليها، ورسم طريقها، ودفعها إلى الحياة كجريدة أسبوعية مميزة بمفاهيم ذلك العصر بجميع المقاييس، إلى أن انقضت تلك الفترة المشرقة من «عكاظ» بقصة مؤسفة لجميع الأطراف، شاهداً عليها النبيل معالي الشيخ جميل الحجيلان، يوم كان مديراً للمديرية العامة للإذاعة والصحافة والنشر، وهذه القصة قد أوثقها مستقبلاً وأكتبها للتوثق بشكل أو بآخر.

عملنا على إدارة مؤسسة الطباعة والنشر لصاحبها السيد حسن شربتلي آنذاك، فكانت فترتها الذهبية إلى أن انتهت انتحاراً.. عموماً مشاريعنا لم يقدر لأكثرها النجاح.. عملنا واجتهدنا وأخفقنا.

الأستاذ عزيز رجل عاش قبل عصره، فكانت أفكاره تسبق زمنه، ولهذا كان مصيرها الفشل.. تبين لي ذلك «بعد أن وقع الفاس في الراس»، كما يقولون، فكانت خسارتنا المادية كبيرة بمفهوم ما نملك وذلك الزمان.. تقبلنا الخسارة، ولكن لم نتقبل الهزيمة، وانطوت تلك الصفحات على خير ما تطوى صفحات الرجال.

صفحات مهمة من تاريخ الأستاذ غير مكتوبة، على أمل أن أسعد بتوثيقها، وأقف معكم إذا امتد بي العمر لأرويها أو لأروي بعضها.

أختتم كلمتي بأربع نقاط:

- **الأولى**: فاجأتني الابنة دلال، بعد وفاته «رحمه الله» بحقيبة صغيرة، مليئة بمستندات وأوراق ومكاتبات، شاهدة على واقع حياتي معه.
- **الثانية**: اختلفت معه مرات عديدة، لكنها لم تتعد الاختلاف الحضاري الذي لم يقطع هذه العلاقة ولم يجرحها قط.. أقولها بتواضع: إنه كان اختلاف الكبار.
- **الثالثة**: كان يحلو له أن يسميه المقربون إليه جداً «بابا عزيز» وكنت أحدهم، وماتت على ما أعتقد إثر بعدي عنه مقيماً في الرياض.
- **الرابعة**: سعدت من خلال «الإثنينية» بطبع أعماله الكاملة في خمسة مجلدات، حقيق علينا تكريمه، تقديراً وعرفاناً بريادته وعطاءاته.

وفي النهاية.. مارت وتماهت حياة راحلنا بكل المقاييس، وسيبقى وسمة مضيئة في تاريخ الوطن، كان حياة في حياة بما قدم، رحم الله بابا عزيز.

عشتم، وطبتم وطابت لكم الحياة. والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

■■ مقدم الحفل:

شكراً جزيلاً لسعادة الأستاذ عبدالمقصود خوجة، وقد نقلنا إلى جوانب هامة في حياة الأديب الراحل عزيز ضياء رحمه الله..

معالي وزير الثقافة والإعلام الدكتور عبدالعزيز بن محي الدين خوجة، جدة ونادي جدة الأدبي وجمهور الثقافة في جدة والمشاركون في أعمال الملتقى التاسع لقراءة النص يسعدون بوجودكم بينهم، راعياً، وساعياً لتفعيل الحراك الثقافي، بما يزيد المشهد الثقافي وهجاً وضياء، كما يتطلعون لكلمة من معاليكم بهذه المناسبة السارة.. الكلمة لكم معالي الوزير.

■■ كلمة معالي وزير الثقافة والإعلام:

بسم الله الرحمن الرحيم، الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين، سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين..

يطيب لي قبل أن أبدأ كلمتي أن أشكر المتحدثين الأفاضل قبلي، الزميل الأستاذ الدكتور عبدالمحسن القحطاني رئيس مجلس إدارة النادي الأدبي الثقافي بجدة، والأستاذ الدكتور عبدالحكيم باقيس، والأستاذة دلال عزيز ضياء، والأستاذ عبدالمقصود خوجة..

رفقاء الدرب وزملاء الحرف من الأدباء والمثقفين وأعضاء مجالس إدارات الأندية الأدبية.. الإخوة والأخوات. السلام عليكم ورحمة الله وبركاته..

أجدني اليوم في غاية السعادة وأنا ألتقي بأسماء طالما تقت إلى لقائها من الزملاء والزميلات الذين يعانون استئناس الكلمات حتى تلين، ويصنعون منها أدباً جميلاً بانياً، وفكراً مستنيراً، ويضيفون إلى أدب أممهم وثقافتها تراثاً جديداً، وإنني إذ أكون معكم وبينكم لأشعر أنني في بيتي.. بيت الأدب والشعر والثقافة، وبين إخوة وأخوات يربطني بهم هذا النسب الذي يجمع بيننا، وهو نسب الأدب، وما أجمله من نسب.. ومما يزيد من جلال هذا اللقاء الكريم أننا نلتقي في مؤسسة ثقافية عريقة، هي النادي الأدبي الثقافي بجدة، وقد كان هذا النادي وسواه من الأندية الأخرى، التي بدأت نشاطها عام 1395هـ، والتي بلغت حتى عامنا هذا ستة عشر نادياً في مختلف مناطق المملكة، مجرى للحراك الأدبي والثقافي الأبرز في بلادنا.

ومادمنا في رحاب النادي الأدبي الثقافي في جدة، فلابد أن نستعيد معاً الأدوار العظيمة التي نهض بها أدباء رواد أسهموا في بناء هذا النادي، وهل بإمكان تاريخ الثقافة في بلادنا أن يغضي عن إسهامات الرواد الكبار

محمد حسن عواد وعزيز ضياء وحسن عبدالله قرشي رحمهم الله وأستاذنا الكبير عبدالفتاح أبو مدين حفظه الله، وطالما تتلمذنا على إبداعهم الرائع؟!

ولقد أحسن الزملاء في النادي الأدبي الثقافي في جدة أن كرموا أديبنا السعودي الكبير الأستاذ الرائد عزيز ضياء رحمه الله، الذي قضى حياته كلها أديباً مبدعاً، وعقلاً مستنيراً، وكانت آثاره الممتازة في القصة والسيرة والنقد والترجمة علامة مهمة من علامات نهضتنا الأدبية والثقافية، فللراحل الكبير الدعاء بالرحمة والمغفرة، ولأسرته التحية والإجلال.

وإنني أشكر هنا ابنتنا العزيزة الأستاذة دلال عزيز ضياء على المكرمة العظيمة وهديتها القيمة للنادي الأدبي بجدة، وأشكرها على كلماتها الرقيقة المعبرة حقيقة عن مشاعر الأبوة التي جعلتنا نشاركها جميعاً في هذه المشاعر وفي هذه الرقة وفي هذا الحنان، وفي هذا الاشتياق لأديبنا الراحل الكبير الأستاذ عزيز ضياء.. بابا عزيز وماما أسما.. فليبقِ الله ماما أسما ويبقِ الله أبناء الراحل العزيز عزيز ضياء..

الإخوة والأخوات، إنني أتابع بعين الشاعر، وعقل المسؤول، نشاطات الأندية الأدبية، وأسعد كثيراً بما بلغته في صياغة رؤية ثقافية يعرفها الأدباء والمثقفون في المملكة والبلاد العربية الشقيقة، حين أضحت هذه الأندية عاملاً فاعلاً في الحراك الثقافي، وباتت حقيقة ثقافية لها وزنها وقدرها، وإن الراصد المتابع لما انتهت إليه الأندية الأدبية ليدرك الأدوار الأدبية التي رسمتها لأجيال متعددة من أدباء وأديبات ببلادنا المملكة العربية السعودية.

وأحسب أن على هذه الأندية وسواها من المؤسسات الثقافية مسؤولية أخلاقية ووطنية جليلة، وهي التأكيد على بيئة الحوار الذي يبدأ من هاهنا، من الأندية الأدبية وينتهي بالمدرسة والجامعة والمعمل والبيت، فلا سبيل ثقافياً ننتهجه سوى الحوار، ولا ثقافة بانية دون أن نتخذ من الحوار ركيزة أساسية لها، وعسى أن يسهم المثقفون والمثقفات في صناعة هذه الفضيلة

الثقافية والمجتمعية، وقد قطع مجتمعنا شوطاً طيباً في تأكيد قيمة الحوار، منذ أن دعا خادم الحرمين الشريفين الملك عبدالله بن عبدالعزيز حفظه الله ورعاه إلى إشاعة روح الحوار الوطني في أوساط المجتمع، وأنشأ حفظه الله مركز الملك عبدالعزيز للحوار الوطني لتأكيد هذه الروح..

الإخوة والأخوات، في هذا السياق أستطيع أن أقرأ في ندوتكم هذه، ندوة قراءة النص، أساساً للحوار فما قراءة نص في أعماقها سوى حوار مبدع بين النصوص، وهل بإمكان ناقد مهما يبلغ من الألمعية والإحساس المرهف أن تلين له قصيدة أو تنساق له قصة ما لم يبت بأبيات القصيد ومجاهل السرد محاوراً؟!.. أما اختياركم الرواية في الجزيرة العربية موضوعاً لندوتكم هذه، فهي فيما أستشرف مما ستقرأونه حوار بين تلك النصوص، وهو كذلك.. لفتة ذكية إلى هذا الجنس الأدبي الكبير، الرواية، الذي بدأ خجلاً.. متثاقلاً في الجزيرة العربية، ثم مالبث هذا الجنس الأدبي أن خرج عن صمته وسكونه وأخذ ينافس الشعر، وأين؟ في أرضه، في جزيرة العرب، وباتت الرواية في هذه الجزيرة تحظى بألوان من الاهتمام، وحتى ليجوز القول – كما نعرف جميعاً – إن الإبداع الروائي حط ركابه في الجزيرة العربية، إن الروايات الجديدة التي أبدعها الروائيون السعوديون واليمنيون والكويتيون والعمانيون والبحرينيون والقطريون والإماراتيون، أضحت مشعلة للقراء والنقاد والدارسين العرب، وتنبئنا عن ذلك الأرقام التي حققتها الطبعات المختلفة لتلك الروايات حتى بتنا نحن الشعراء نراقب ما انتهى إليه هذا الجنس الأدبي المنافس، الذي روج له عشاقه ومحبوه، بأنه ديوان العرب الجديد، بشيء من الدهشة، وأنا وزملائي الشعراء سنقبل هذا الوصف، وعند حدود هذه الندوة فقط، وإلا فإن الشعر ظل وسيظل ديوان العرب القديم والجديد.

أرجو لندوتكم هذه النجاح والتوفيق، وأحيي الزملاء المنتدين من النقاد والدارسين، وأرنو إلى أن تسهم بحوثهم إلى فهم حقيقي للمنجز الروائي في

الجزيرة العربية، وأرحب باسمي وباسم كل المثقفين في بلادنا بأشقائنا النقاد والباحثين العرب المشاركين في هذه الندوة، وأتمنى لهم طيب الإقامة في هذه المدينة الساحرة، جدة، كما أرجو لمرتادي هذه الندوة أن يجدوا فيها الفائدة التي يرنون إليها.. والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

مقدم الحفل:

شكراً لكم معالي الوزير على ما تفضلتم به وما طرحتموه.. شكراً جزيلاً على حضوركم ورعايتكم، وقبل الختام، فإن وزارة الثقافة والإعلام ممثلة في النادي الأدبي الثقافي بجدة يسرها أن تكرم الأديب الراحل عزيز ضياء بتقديم درع تذكاري يسلمه معالي وزير الثقافة والإعلام لحفيده الأستاذ زاهد ضياء عزيز ضياء، كما يكرم أيضاً سعادة الدكتور عبدالعزيز السبيل وكيل وزارة الثقافة والإعلام للشؤون الثقافية.. أيضاً يسر نادي جدة الأدبي أن يكرم معالي وزير الثقافة والإعلام الدكتور عبدالعزيز بن محي الدين خوجة، ويقدم له درعاً تذكارياً يقدمه سعادة الأستاذ الدكتور عبدالمحسن القحطاني رئيس النادي..

شكراً لكم معالي الوزير، وشكراً للجميع، والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

* * *

قلق الهوية في الرواية النسائية السعودية

الوارفة لأميمة الخميس نموذجا

أحمـــد صبـــرة

حين تكتب امرأة في مجتمع محافظ، فإن هناك سياجاً من المحاذير يحيط بها، يمنعها من أن تطرح كل أفكارها صريحة، إذا هي أرادت أن تحافظ على الروابط التي تربطها بالمجتمع، في حالة الكتابة الإبداعية يبدو تعامل المرأة مع هذه المحاذير لافتاً للنظر، فهناك في الشعر أو الرواية من الحيل الأسلوبية وطرق المراوغة، وأساليب التضليل ما يجعل المرأة في مأمن من هؤلاء الذين يترصدون كل شاردة وواردة تصدر عن المرأة، وبخاصة إذا كانت قد نالت قسطاً من الثقافة الغربية.

هذه المقدمة التي تبدو بدهية هي المفتاح الذي ندلف من خلاله إلى عالم أميمة الخميس كما تجلى في روايتها الأخيرة «الوارفة». تكتب أميمة بألق: جملها أخاذة، وصورها مدهشة، ويظهر منها أنها في حالة تصالح مع العالم، تصالح يبدو في حالتها أنه يكرس الهيمنة الذكورية على أوضاع المرأة الشرقية عامة، فالرجال الذين يسيطرون يمررون كتاباتها، ولا يبدو أن لديهم توجسا من أفكارها، فلم تدخل أميمة في معركة كبرى تصادمت فيها مع أعراف المجتمع وتقاليده، ولم تمنع من الكتابة، سواء الصحفية أو

الإبداعية، وما تكتبه يجد له طريقاً إلى النشر دون عوائق، فليست هي مثل نوال السعداوي أو فريدة النقاش أو فاطمة المرنيسي أو مليكة مقدم، أو حتى أحلام مستغانمي، هؤلاء اللائي تصادمن مع المجتمع، ففرت بعضهن إلى مجتمع آخر ولغة أخرى مثل مليكة مقدم، واختارت أخريات النفي بمحض إرادتها لتطل من خلاله على مجتمعها، وهي في مأمن من العقاب الجسدي، مثل نوال السعداوي، وبقيت فئة أخيرة تناضل من أجل أن تكتسب المرأة ما تراه أنه حقوق ضائعة منها، مثل فريدة النقاش، وأميمة وفق هذا التحليل أداة من الأدوات التي يفرح بها الرجل من أجل تكريس عالمه الذكوري، والمحافظة على استمراريته.

في تصوري أن هذا التحليل ليس دقيقا تماماً، فأميمة إذا لم تكن جزءاً من الحركة النسوية العربية، كما تتجلى في الأسماء التي سبق ذكرها، فإن لديها وعيا بما يجب على المرأة أن تقوم به من أجل تخفيف الضغط الذكوري الهائل على أوضاعها، لقد اختارت طريقا ترى أنه سيصل بالمرأة إلى أوضاع أكثر عدلاً.

في أميمة جانبان يتعاونان على إبراز ما يجب على المرأة أن تكونه: جانب الكاتبة الصحفية، ذات الحضور القوي في بعض الجرائد والمجلات السعودية، وجانب المبدعة التي أصدرت ثلاث مجموعات قصصية، وروايتين: أولاهما «البحريات» وثانيتهما «الوارفة»، في هذا البحث سنركز على الجانب الإبداعي لديها لنرى من خلاله الكيفية التي تتجلى بها المرأة، وسيكون مدار البحث حول الرواية الثانية بوصفها آخر إنجازها الإبداعي.

تبدو هذه الرواية نموذجاً دالا على حالة من قلق الهوية عند المرأة في المجتمع الشرقي، لكنه قلق يظهر عند أميمة الخميس على طريقتها، فهي تقدم في الرواية مستويين من الخطاب: مستوى ظاهر تتصالح فيه الكاتبة مع عالم الذكور، فتمنحهم ما يرضي غرورهم، ومستوى تحتي يكشف عن عالم يمور

بصراع نفسي حاد تعيش فيه امرأة نالت قسطاً كبيراً من التعليم في مجتمع يندر فيه هذه الفئات من النساء. في عالم الرواية لا تكون ازدواجية الخطاب عشوائية، بل تتبع منطقاً يتفاوت من رواية إلى أخرى، ومن روائي إلى آخر.. جزء من هم هذا البحث أن يكشف عن منطق الرواية في تشكيل الخطاب المزدوج، وهو جانب شديد الأهمية في تجربة أميمة الإبداعية، لأنه يجعلها تتخذ موقفاً وسطاً في الحركة النسائية بين فئة تتمرد على كل الأعراف لتحاول أن تبشر ببديل ترى أنه يحقق للمرأة هويتها، وهذه لا تحتاج إلى أن يكون خطابها مزدوجاً، فهي تملك من الجرأة على أن تكشف عن أفكارها صراحة تصل في بعض الأحيان حدوداً لا يمكن تخيلها على ما سوف نرى في سياق هذا البحث، وفئة أخرى ترى أن العالم على ما هو عليه هو جزء من حقائق الطبيعة التي أعطت للرجل اليد العليا حتى في تصريف أمور هي من صميم العالم الخاص للمرأة، وهذه أيضاً لا تحتاج إلى الخطاب المزدوج لأن تصالحها مع عالم الذكر يجعلها تعيد إنتاج الخطاب الذكوري من وجهة نظر امرأة، مع أميمة الخميس يبدو الأمر مختلفاً، فهي ليست راضية عن أحوالها بوصفها امرأة، وفي الوقت نفسه لا تريد أن تتصادم مع هذا العالم الذكوري، لذلك كان الخطاب الروائي لديها مزدوجاً.

يكشف الخطاب المزدوج في «الوارفة» عن قلق في الهوية النسائية، قبل أن نعرضه يجب تحرير مفهوم الهوية، لأن هناك التباساً حول هذا المفهوم يحسن أن نعرض له قبل أي شيء.

هناك سؤالان أساسيان يطرحان حول الهوية: من أنا؟ وإجابته بحث في الهوية الشخصية، وماذا أنا؟ وهو سؤال يبحث في هوية الأمة أو المجتمع، سؤالان قديمان قدم الإنسان ذاته، نجد آثاراً لهما في الكتب المقدسة، وحتى في النقوش والآثار التي خلفها الإنسان الأول.

كما أنهما سؤلان مربكان، والإجابة عنهما قد تكون مبتذلة عادية، كما

يقول برنارد ويليامز في بحثه عن الهوية والهويات[1]، وقد تكون شديدة التشابك والتعقيد. فيما يخص الهوية الشخصية، فإنها ترتكز على محورين أساسيين لا يمكن أن تتشكل بدونهما، محور رأسي هو التطابق، ومحور أفقي هو الاختلاف، والتطابق يعني أن الشخص في زمن ما يظل هو الشخص نفسه في زمن تال، والمنطقيون يعرفون الهوية من هذا المنظور على أنها علاقة تعادلية ذات أبعاد ثلاثة: متعدية (فلو أن أ يشبه ب، و ب يشبه ج، فإن أ يشبه ج) أو متماثلة (لو أن أ يشبه ب، فإن ب يشبه أ) أو منعكسة على نفسها (كل شيء يشبه نفسه)[2]، والاختلاف يعني بداهة أن هوية الشخص تختلف عن هوية غيره من الناس، وإلا كنا نتحدث عن الشخص نفسه، وهذا الأمر ينطبق أيضاً على التجمعات البشرية، فهل تصبح فكرتا الهوية والتغير متعارضتين؟

بمعنى: لو أن هناك شيئاً يتغير، فإنه لن يصبح الشيء نفسه الذي كان[3]، لكن أرسطو يقول: إن الشجرة تظل هي هي بالرغم من أنها تستبدل كل أوراقها، وفي دراسات الهوية هناك سفينة ثيسوس، ذلك الرجل الذي ظل يستبدل ألواحاً جديدة بأخرى قديمة من السفينة[4] تغيرت كل ألواح السفينة، لكن السفينة ظلت كما هي، لكن مثال السفينة يطرح إشكالية أخرى، فلو نقلناها إلى الشاطئ وجعلناها مطعماً عائماً، أو متحفاً بحرياً، هل تظل هويتها كسفينة كما هي؟

لكن إذا لم يكن الشكل هو مفتاح الهوية، فما مفتاحها إذن؟ هناك جدل طويل بين الفلاسفة المحدثين حول هذه النقطة، جون لوك مثلاً يرى أن هوية الشخص المستقرة عبر الزمن ترتبط بالذاكرة والقدرة على التذكر[5]، ثم حدد أسلوبين للتذكر، هما (التذكر من الخارج)، وهو الشيء المشترك بين البشر، مثل تذكر الحوادث التاريخية، أو حاصل ضرب الأعداد، و(التذكر من الداخل)، أي أن يتذكر الإنسان مجمل تاريخه الشخصي بمستوياته المختلفة[6]، وهو الذي يرتبط بالفرد ويمارس عليه التأثير الأكبر، وقد ناقش

لوك أيضاً موضوع فقدان الذاكرة ومدى تأثيرها على هوية الشخص نفسه، كذلك ربط الهوية بالمتواصل السيكولوجي Psychological continuity الذي يعرفه ديريك بارفيت بأنه ميل الفرد إلى إنشاء علاقات سيكولوجية مختلفة بين الحالات العقلية والحوادث، مثل العلاقات الموجودة في الذاكرة، أو في استمرار المقاصد والرغبات وسائر السمات السيكولوجية الأخرى(7)، لكن بارفيت لا يكتفي بالمتواصل السيكولوجي، بأن يضيف إليه أيضاً ما يسميه المتواصل الفيزيائي، والاثنان معاً يفسران وحدة الحياة العقلية للفرد، ويجعلان الأفكار والخبرات التي تحدث في أوقات مختلفة هي خبرات الفرد نفسه وأفكاره(8).

وطرح ريتشارد سوينبورن في بحثه عن النظرية المزدوجة للهوية الشخصية (مصطلح) وحدة الوعي ليفسر به استمرارية الهوية، ووجد أن المصطلح المفيد في هذا الصدد ما طرحه برتراند راسل Copersonal(9) ورأى أن مجموعة العقائد والأفكار التي يشكلها الفرد عن الحياة وعن الناس من حوله تعد أحد محددات الهوية الشخصية.

جانب آخر في الهوية الشخصية يرتبط بالطريقة التي تُدرك بها، وكما يقول برنارد ويليامز: هناك هوية أكون فيها مختلفاً عن الهوية التي أعرفها عن نفسي وعن الهوية التي يعرفها الآخرون عني، هو يرى أن هذا الخلاف هو جوهر الخلاف في العالم كله(10).

هذا يعني أن مفهوم الهوية سيال، سواء في مستويات الإدراك، أو في علاقتها بالتغير، ومع الأخذ في الاعتبار ارتباط الهوية بالذاكرة الواضحة، أو وحدة الوعي أو المتواصل الفيزيائي السيكولوجي، أو غير ذلك مما فسر به الفلاسفة المعاصرون الهوية، فإن هناك جوانب فيها لا تقبل التغير، وجوانب أخرى تقبله بدرجات متفاوتة.. ما لا يقبل التغير لون البشرة ومكان الولادة والانتماء إلى جماعة عرقية معينة ووحدة الوعي، وماضي الشخص بوصفه

أحد العوامل المؤثرة على الهوية، وأما اسم الشخص ونمط الأزياء التي يرتديها، وحتى معتقداته وأفكاره حول الناس والعالم، فإنها قابلة للتغير دوماً. إننا يمكن أن نقول: إن الإنسان يتميز عن كل هذا، بل يتميز عن جسده نفسه، وعن سلسلة الحوادث العقلية التي تحدث له، لكن لا يمكن تصور الإنسان ككيان منفصل مستقل(11)، فإذا لم يمكن الوصول إلى كينونة الإنسان إلا من خلال جسده وسائر الحوادث العقلية والأمور الأخرى السابقة، فإن وسائل الوصول إلى الكينونة تعد جزءاً منها.

لكن الدراسات النسوية الحديثة تميز ما تسميه الآن الهوية الجنوسية Gender Identity، وهو مصطلح ظهر أولا في مجال الدراسات الطبية، وكان يعنى بهؤلاء الأشخاص الذين يولدون وهم يعانون من اضطرابات جينية تجعلهم يقفون في منطقة وسطى ما بين الذكر أو الأنثى، لكن علماء النفس والاجتماع، ومن بعدهم الحركة النسوية تلقفت هذا المصطلح، ورأت فيه أنه يعبر عن الدور الذي ينسبه المجتمع إلى كل من الرجل أو المرأة، فكل المجتمعات تقوم بتقسيم العمل بين الرجال والنساء، وهنا تبدو اختلافات كبيرة ما بين المجتمعات في الطريقة التي تقسم بها العمل، لكن الأمر هنا يتجاوز طريقة تقسيم العمل إلى الكيفية التي يرى بها كل جنس الآخر، فكيف يرى الرجل المرأة؟ وماذا يريد منها؟ وكيف ترى المرأة الرجل؟ وماذا تريد منه؟ أسئلة محورية في مجال البحث عن الهوية الجنوسية، وهي الأسئلة التي بنت عليها الحركة النسوية في الغرب مجال عملها، وقد كانت فكرة الاضطهاد الذكوري المحور الذي انطلقت منه أغلب الدراسات النسوية، ولعل عبارة سيمون دي بوفوار الشهيرة «المرأة لا تولد امرأة، بل تصبح امرأة» هي العبارة التي لخصت على نحو مدهش الطريقة التي يقولب بها الرجل المرأة ويسجنها في مجال حيوي يختاره هو لها.

إن العمل الأدبي يمكن النظر إليه دائماً من زاويتين: زاوية بوصفه خطابا اجتماعيا يحوى مقاصد مؤلفه، وزاوية بوصفه خطاباً جمالياً تخييلاً

يحقق متعة لقارئه، وفي مقاربتنا للوارفة سنحاول أن نتبين مقاصد أميمة الخميس التي دفعتها إلى كتابة هذه الرواية، وهي مقاصد يمكن تتبعها داخل الرواية نفسها، كما سنحاول تتبع التقنيات الروائية التي لجأت إليها المؤلفة لتعبر من خلالها عن قلق الهوية لدى شخصية الرواية الأساسية.

الوارفة بوصفها خطاباً اجتماعياً:

تختار أميمة شخصية الدكتورة الجوهرة بطلاً محورياً في روايتها، امرأة تعيش في حي عليشة بجنوب الرياض مع أسرتها، أرملة مطلقة، تزوجت لفترة قصيرة، ثم طلقها زوجها لأنها لم تعجبه، تتبع أميمة بطلتها في علاقتها بأسرتها، وعلاقتها بزميلاتها وزملائها في العمل، ورغبتها في أن تسافر إلى كندا كي تحصل على الزمالة التي تؤهلها لمكانة أعلى في عملها، ثم نجاحها في السفر، وهناك في كندا تتتبع ردود أفعالها وسلوكها في هذا المجتمع الغريب الذي يختلف عن مجتمعها الأصلي اختلافاً كبيراً. لا تحوي الرواية أحداثاً كبيرة، ولا يمكن وصفها - من ثم - بأنها رواية حدث، إن أحداثها بسيطة وعادية، أما ما هو مهيمن فيها فهو البشر بأحاسيسهم وأفكارهم، وسلوكهم الذي يبدو معتادا، لكن انتقاء أميمة لأشكال من سلوك البشر، وتضفير هذا السلوك في نسيج خيالي على النحو الذي جاءت فيه الوارفة خلق حالة إنسانية تستحق التأمل، فهناك انطباعات تترسخ في ذهن قارئ الرواية وهو يتتبع الجوهرة في دقائق حياتها اليومية في عليشة، أو المستشفى العسكري، أو كندا، وهو يتتبع كذلك هذه الشخصيات الوفيرة التي تذخر بها الرواية، رجالاً ونساءً، هذه «البورتريهات» التي ترسمها لهذه الشخصيات، تختار من كل شخصية موقفاً، أو حالة أو فكرة، تظهر الشخصية من خلاله، هذا الغنى الإنساني جعل للرواية مذاقاً مميزاً.

إن أول ما نقاربه في موضوع الهوية هنا هو فعل الكتابة نفسه، تحاول المرأة المبدعة، وهي تكتب في مجتمع ذكوري، أن تكسر حاجز الخوف

لديها، خوف نسجته حالة من الصمت ضربت حولها، وقرنتها بالمرأة – المرأة الكاملة من وجهة نظر الرجل هي المرأة الصامتة – تفيض أدبيات الحركات النسوية في تتبع تاريخ الصمت الذي فرضه الرجل على المرأة، وترى فيه شكلاً من أشكال الاضطهاد الذكوري، وحين تخرج امرأة لتعلن عن نفسها فإنها بذلك تتجاوز هذه المنطقة المحرمة التي حبس فيها الرجل المرأة طوال قرون، هنا لابد أن ننظر إلى إبداع أميمة الخميس من هذه الزاوية، على الرغم مما يبدو الآن من أن الكتابة النسائية تجاوزت الآن موقف التردد الذي وقفته المبدعات الأوليات، هنا لا يمكن أن نضع كل الإبداع النسائي العربي في سياق واحد، لأن هناك تفاوتاً واضحاً في موقف المجتمعات العربية من المرأة، لا يحتاج إلى إيضاح كثير، في مجتمعات محافظة مثل المجتمع السعودي تبدو سيطرة الرجل المطلقة كأنها جزء من حقائق الحياة، لكن هناك نساء يكتبن ويعلنَّ عن مشاعرهن وهواجسهن، فيما يبدو أنه انفجار للكتابة النسائية في المجتمع السعودي، وهو أمر لا يمكن تجاهله، مع ذلك يبدو في هذه الكتابة قلق واضح حول الهوية التي تريد أن تكونها المرأة في هذا المجتمع، يظهر هذا القلق في أمرين يخصان كتابة الرواية: الأمر الأول هو شيوع ضمير الغائب في السرد النسائي السعودي، فمايزال مجتمع القراء الشرقي يماهي بين ضمير السرد الشخصي وبين مؤلف العمل، واستخدام المرأة المبدعة لضمير الغائب يجعلها في مأمن من هذا التماهي، والأمر الثاني هو صدور بعض الروايات بأسماء مستعارة، وبخاصة بعض الروايات التي تحوي جرأة في الطرح لم تتعود عليها المجتمعات المحافظة، هنا تبدو أميمة الخميس جزءا من هذا القلق، فقد استخدمت ضمير الغائب، لكنها صاحبت بطلتها حتى النهاية، فلم يكد يخلو مشهد في الرواية من حضور الدكتورة الجوهرة، ولو تحول ضمير الغائب في الرواية إلى ضمير المتكلم لما حدث تحول درامي في البناء السردي لها، وكأن أميمة الخميس تقف هنا في المنطقة الوسطى، ما بين رغبتها في أن تكسر طوق الصمت حولها، ورغبتها

في أن تحافظ على روابطها مع مجتمعها، ويوفر لها ضمير الغائب مساحة آمنة للمحافظة على هذه الروابط.

وقد اختارت أميمة أن تكون بطلتها طبيبة مطلقة، وهذا الاختيار لا بد أن تكون له دوافعه الهامة في سياق البحث عن هوية المرأة ودواعي القلق التي تنتابها في مجتمع يسيطر عليه الرجل، هنا لابد من تبين المجال الحيوي الذي تتحرك فيه الجوهرة، وبيان علاقات القوى بين الرجل والمرأة التي تحكم مجتمع الرواية، هناك ثلاثة أماكن أساسية تحركت فيها الرواية: بيت عليشة، والمستشفى العسكري بالرياض، ومدينة تورنتو بكندا، بدا عالم الجوهرة محصوراً في الرياض في المكانين الأولين، أفاض السارد الذي أخفي هويته في تتبع البطلة في تفاصيل حياتها اليومية داخل بيت الأسرة، وفي عملها بالمستشفى، وعلى الرغم مما بدا أن البيت هو عالم المرأة الأساسي، وهو مملكتها الخاصة، فإن ما فعله السارد المجهول هنا هو تكريس الهيمنة الذكورية حتى داخل البيت، سيطر أبو الجوهرة عثمان المسير على الفضاء الذي يتحرك فيه أفراد البيت، لم يسمح لهم إلا بما يراه هو ملائماً.

كان أبوها حاضراً في الفضاء الذي تتحرك فيه، مارس تأثيره عليها بقوة الأوامر التي كان يلقيها في وجهها، أو برغبة الرضى التي كانت تتوسلها منه، تقول في هذه الفقرة الدالة "عثمان المسير أبوها، ظلت تركض نحوه طوال طفولتها وصباها، لكنها عندما شارفت على الوصول إليه كان هو قد ذهب، ظلت تهرول طوال عمرها باتجاهه، توجعها حكاية ذلك الجندي الصغير الذي ظل يركض لثلاثة أيام متصلة بلا توقف ليوصل رسالة إلى قائد الجيش تعلمه بأن الحرب قد انتهت، وحينما أوصل الرسالة توقف قلبه الصغير المنهك عن النبض، وخر ميتا، هي لم تقع ميتة، ولكنها أصيبت بوحشة كبيرة، كفن أحاط جميع مشاريعها، في أعماقها كانت تعلم أنها كانت تركض من أجله، من أجل أن يرضى عنها، ومن أجل أن يتمتم من بين شفتيه بصوت خافت: بارك الله فيك.

سنواتها مضمار طويل يقودها إليه، تترصد به عند كل منعطف، وشهادة عام دراسي كامل ترفعها في وجهه ليمهرها بتوقيعه الكبير الذي يشبه الصحن، تأمل أن يمنحها وميضاً أخضر تلج به الحياة بثبات وجسارة، لكنه كان ضنيناً به، وجافاً بجفاف لفحة صحراوية في قائلة صيف، لكنها كانت تملك عنادها الصخري الذي لا يتشقق، وتظل تخاتله وتناوره، لاحقا باتت تسأل نفسها هل كان خوفا؟ فقد كان دوماً وقوراً مهيباً، أحسبه غاضبا مني على ذنب غامض اقترفته، أمضيت مطالع الصبا استبسل لتطرية ذلك الجفاف في الهواء بيننا، لعل ذلك اللهاث أيضاً هو الذي جعلني لا أفهم بأن طلال يمقتني.... كنت أظنه غاضبا مني لأمر ما، وأسعى لتطرية الهواء بيني وبينه. فواتير متراكمة لقائمة طويلة من الأخيلة والأدوار يجب أن يقوم بها كأب تلاحقه وتترصده.»(12).

إن دلالة قصة الجندي هنا تتجاوز المكافئات التي يمكن أن تعقد بينها وبين قصة الجوهرة مع أبيها هنا، فهي هنا ليست هذا الجندي الذي توقف قلبه بعد انتهاء الحرب، وأبوها ليس هو قائد الجيش الذي أعلمه الجندي بانتهاء الحرب، إن استعارة الدنيا = حرب هي الحاضرة هنا حضوراً مهيمناً، والحرب فيها الألم، والموت والتضحية، والخوف، والانتصار فيها لا يتم إلا عبر كل هذا، هنا يبدو انتصار الجوهرة فاقدا كل دلالة، فالذي خاضت من أجله هذه الحرب لم ينعم بهذا الانتصار، أصيب بالزهايمر، ثم انتقل إلى رحمة الله بعد فترة قليلة من عودتها من بعثتها إلى كندا.

لكن في هذا الموقف بعدا أكثر أهمية، فلماذا بدت الجوهرة حريصة تماما على كسب رضا أبيها، على الرغم من أن الأب لم يمنحها هذا الحنان الذي أملته منه، شعرت هي أنه غاضب منها دائما على ذنب غامض اقترفته، والذي لم تصرح به هنا، ولكن يمكن رصده في مواقف أخرى في الرواية، أن ذنبها هو قدرها أنها ولدت أنثى، لم ترصد الرواية مواقف للكيفية التي يتعامل بها الأب مع أولاده الذكور، لكن إحساس الأهمية الذي تضفيه نساء

البيت على المولود الذكر هو الذي يكرس حضور الرجل في هذا المجتمع المحافظ.

هناك عبارة دالة في هذا السياق، لعلها تكون مفتاح العلاقة بين الرجل والمرأة في مجتمع الرواية، عبارة يتحدث فيها السارد عن هيلة العرفان أم الجوهرة في موقفها من أبيها، تقول «طوال حياتها كانت تتحدث عن (عثمان المسير) بصفة الغائب، فتقول: هو... قال... هو حضر.... كان الـ (الهو) المهيمن المستغني بذاته عن اسمه الذي يطوق وجوده امتداد سنوات عمرها»[13]، لا يبدو الأب هنا أبا عاديا، إن كلمات مثل الضمير «هو» و«المهيمن المستغني بذاته عن اسمه» و«يطوق وجوده» تشير إلى الأب الإله، وإذا كان هذا التأويل مقبولاً، فإن منظومة العلاقة بين الرجل والمرأة في هذه الرواية يمكن أن يعاد النظر فيها، هنا لا مكان للتكافؤ بين الطرفين، ولا يمكن حتى أن تكون سيطرة الرجل في هذا المجتمع سيطرة عادية، هنا تبدو سيطرة الأب سيطرة مطلقة، وحضوره في حياة المرأة حضور طاغ، وفي الرواية مواقف كثيرة تعضد هذه السيطرة، وتؤكد على فكرة الأب الإله، ومن ثم الرجل الإله.

لعل الأب الوقور الذي يرى أنه من العيب أن يتحدث عن تفاصيله المالية لأهل بيته، عليهم فقط أن يطلبوا، ويقرر هو إن كان سيدفع أم لا» ص 40 ما يؤكد سطوته، أو حين يحدث بينها وبينه هذا الموقف «واخترقت جدران الوقار والتحرز بينها وبين أبيها، ونبست وهم على الغداء: هل بالإمكان أن نبني مسبحاً في باحة الدار الخلفية؟ كان قد التقط إناء اللبن ليشربه، ومن ثم توقف ونظر إليها بجفنيه الثقيلين، وحاجبيه اللذين خطها الشيب، وسأل: إيش؟ ارتجفت أطرافها قليلا، وأجابت وهي تبلع ريقها... مسبح للسباحة في حر الصيف، أجابها وهو يواصل شرب اللبن بصوت منخفض ولكن حاسم: في بيت زوجك»[14]، هنا لا تجد عبر الرواية كلها موقفاً حوارياً بينها وبين أبيها، كل الرواية سعي منها إلى أن تنال رضاه،

وتبدو عبارة «يطوق وجوده امتداد سنوات عمرها» أكثر دلالة في هذا الموقف الذي حدث لها في تورنتو، حين ألحت عليها بنت عمها في أن تزورها، كانت الجوهرة مترددة، لكن حسم هذا التردد مكالمة من أبيها «زعق الهاتف في شقتها ذات صباح، تحشرج صوت عثمان المسير، لم يسألها عن أحوالها، هي فقط سألته عن أحواله، قال لها: منيرة بنت عمس شرهة عليس...روحي وأنا أبوك زوريها. ارتاحت كأنه أرسل لها التذكرة، ونزع الشوك من قدميها، ستذهب وستسلم على زوجها، وستحادثه، وسبجلسان على مائدة طعام واحدة بتذكرة من عثمان المسير صاعدة إلى أعالي البحار»(15)، ما الذي يدعوها وهي على بعد آلاف الأميال من عليشة إلى أن تنتظر إذنا من أبيها حتى يسمح لها بأن تزور بنت عمها؟ لكنه الأب الإله الذي تتحسب خطواتها وسلوكها وهي في حضرته، حتى وإن لم يكن هذا الحضور مادياً.

هذا الموقف من الأب انسحب أيضاً على موقفها من كل الرجال الذين مروا عليها في حياتها، بدءاً من زوجها الذي لم تبق معه إلا فترة قليلة: طلال، والذي بدا أن طلاقها منه كان ذا أثر عميق عليها، طلاق أراد السارد له أن يحدث منه هو، ولأسباب تتعلق بمشاعره تجاهها، «لاحقاً بعد طلاقها تجمع في أذنها من هنا وهناك بعض نثار المجالس به حينما وضعها ذهب إلى أمه، وأخذ يبكي بين يديها، يقول لها: ما أبغاها»(16)، لكنها – وهي تنظر إلى الأب على أنه إله – لم تر في زوجها إلا أنه امتداد لأبيها، لذلك بدأت منذ اليوم الأول لزواجها تحاول ان تكسب رضاه «كانت تود أن تعرف ماذا يريدها أن ترتدي بالضبط؟ هل تبقي الغطاء على رأسها؟ أم تنزعه وتنثر شعرها لتنطلق بالبنطلون البرمودا والتي شيرت؟ أم أنه يفضل الملابس المحتشمة دون غطاء الرأس؟»(17)، وعلى الرغم من الخضوع الظاهر منها، فإن هذا لم يشفع لها عنده، وكان الطلاق هو النهاية بينهما، ظل طلال حاضراً في وعيها، مهيمنا على تفكيرها حتى الفصل الأخير من الرواية، واحتل البحث عن زوج ثان مساحة من وعيها، ومن وعي النسوة المحيطات بها.

إن الرجال الذين ظهروا في محيطها، سواء في عليشة أو في المستشفى، كلهم كانوا متزوجين، مع ذلك لم يكن هذا مما يسبب قلقا لدى النسوة المحيطات بها، تقول لها أختها هند: أين البأس أن تصبحي زوجة ثانية؟، وتقول لها زينب ابنة عمها، وهي زوجة ثالثة: «إن ثلث رجل ألذ وأمتع، فأنت تتحررين من الروتين، وتلسعك وتقرصك الغيرة، وأنت تتخيلينه بين أحضان الأخريات، فتستقبلينه في الليلة التي تليها وكأنه عريس، تحاولين أن تزيلي عن جلده آثار الأخرى وأنفاسها، وأجواءها، وطعامها، وطلبات أولادها، لكي تستحوذيه بالكامل»(18)، لقد بذلت قريباتها مجهوداً هائلاً لإقناعها أن تكون زوجة ثانية، لأنه كما قالت رقية: ما المانع من أن تكوني زوجة ثانية، والرجال الجيدون قد اختفوا منذ زمن، ولم يبق سوى المتردية والنطيحة؟!. ومع أنها في قرارة نفسها تقبلت هذه الفكرة، وربما سعت إليها في مغامراتها الصغيرة مع بعض أطباء المستشفى، لكن أياً من هؤلاء الرجال الذين ظهروا بعد طلاقها في حياتها لم يكمل خطوته معها إلى النهاية، حتى أبو ضاوي الذي طلبها زوجة رابعة له، لم يبد منها رفضاً حاسماً، وهي في أجواء البحث عن رجل يقبل أن يسافر معها في بعثتها إلى كندا، لقد أبدت رغبة في أن تحادثه تلفونياً قبل أن توافق عليه أو ترفضه، وفي هذا الحديث بدا الرجل المهيمن المتعالي الذي ألقى في وجهها بكل ما لديه من أفكار حول موضوع زواجه منها، ثم أغلق التلفون دون أن يستمع إلى ردها، وعلى الرغم من أنها بقيت تنظر في السماعة مذهولة للحظات(19)، فإن سلوك أبي ضاوي بدا منسجماً مع هذا العالم الذي يبدو فيه الرجل إلها، وهو السلوك نفسه الذي بدا من الطبيب الأعرابي في مغامرته معها، لقد كانت معه في رحلة برية مختلسة، لكنه في أثناء وجودهما في هذا المكان القفر رفع رأسه فجأة، وزأر: اللهم إني أخاف وقوفي بين يديك يوم الموقف العظيم، ومن ثم هرول إلى السيارة بخطوات متعثرة، كأنه قد خرج للتو من معركة كبرى، صوته جعلها تتجمد خائفة للحظة، قبل أن يناديها من داخل السيارة مرة أخرة: هيا يالا

توكلنا على الرحمن، هرولت للسيارة متعثرة، وهي تلف عباءتها حولها، وعادت مبعثرة مختطفة من جوار غدير مهيب يصلي حوله اليمام منذ ألف عام، داخل السيارة أصبح جافاً غامضاً، شعرت للحظتها بأن الرسالة الخفية التي استلمتها منه هي: «أن الجو كان مفتوحاً على كل الاحتمالات، لكن أبقى أنا رجل أسيطر على الوضع، بينما أنت أنثى»[20].

إن المشاعر التي يمكن أن نتتبعها عند الجوهرة في مواجهة الرجل هي مزيج من الخوف، والرغبة في إرضائه، وما بين هذين الشعورين لا ترى المرأة في هذا المجتمع أهمية لوجودها، إلا في ظل رجل يضفي على هذا الوجود قيمة، إنها، وهي بعيدة عن الرجل، كأنها مطرودة من رحمة الله، لذلك تكرس ثقافة هذا المجتمع فكرة الطاعة للرجل الإله، وتذخر أدبياته بكل الوسائل التي تعين المرأة على هذه الطاعة، حتى إن إحدى الداعيات تكرس محاضرة بأكملها في المسجد للحديث عن مئة طريقة للاستحواذ على قلب الزوج[21].

لقد كان طبيعيا في هذا العالم الذي يبدو فيه الرجل إلهاً أن تحاول المرأة أن تقدم القرابين التي تنال من خلالها رضا الرجل الإله، وكان القربان الأكبر في هذا السياق هو جسدها، وتكتسب الكتابة عن الجسد أهمية خاصة في الحركة النسوية، وتبدو كأنها أحد أهم الأسلحة التي تشهرها المرأة في عالم يسيطر عليه الرجل، وقد كانت المقالة التي كتبتها هيلين سيكوكس بعنوان «ضحكة قنديل البحر» دستوراً للحركة النسوية، ما فعلته فيلمان أنها كسرت حاجز المحرمات الذي يحيط بجسد المرأة، فقد دعتها إلى ألا تخجل من أن تترك جسدها يعبر عن نفسه في رغباته، وأشواقه وهواجسه، في روايتنا يتخذ الحديث عن الجسد مساراً آخر، فأميمة الخميس لا تكتب وفق أطروحات الحركة النسوية في الغرب، وإنما تكتب بوصفها أنثى تعيش في مجتمع ذكوري، له قوانينه الخاصة في التعامل مع المرأة، هنا تحاول المرأة أن تقدم جسدها وفق شروط هذا المجتمع، وتتحدث

عنه بما يمكن أن يكون مقبولاً في هذا المجتمع الذكوري، وفي حالة الجوهرة فإن الأمر كان شديد الوطأة عليها، لأنه إذا كان جسد المرأة هو القربان الأكثر قبولا الذي يمكن أن تقدمه للرجل الإله، فإن لدى الجوهرة مشكلة كبيرة مع هذا القربان، «بدأت د. الجوهرة تتأمل أجساد النساء وخطواتهن، وتفاصيل أجسادهن من بعد زواجها الأول، زوجها كان شديد الكلف بالجسد إلى الدرجة التي جعلتها تشعر كأنها شخص كان في غيبوبة عميقة، ومن ثم استيقظ فجأة ليجد كل العالم حوله يثرثر بدقة الخصر، واستدارة الكفل، ورشاقة الساقين، لكنها كانت في النهاية تقول لنفسها: ليس ذنبي أنني لم أدرج في القالب الذي أعده لأحلامه، ليس ذنبي أنني لم أتطابق مع ما كنت تعبئ به آذان أمك وأخواتك، ومن ثم تطلقهن للأفراح والمناسبات»[22].

لقد حاولت الجوهرة كثيرا أن تلتف حول جسدها لتقدم لزوجها قرابين أخرى يمكن أن ترضيه، لكنه لم يكن ليرضي إلا بالجسد، وفي موقف مهين عبر الزوج الإله عن رفضه لها حين طلب منها أن تستحم معه في المغطس، واستجابت له بعد تمنع، لكنهما وهما داخل الرغوة سألها عن سبب قساوة الشعر في ساقيها، شبههما بذقن الرجال، ومن ثم طلب منها أن تخرج من المغطس، وتجلب له باكيت السيجارة من على الطاولة خارج شرفة الفندق، ومن ثم تغادر الحمام نهائياً»[23]، في تجارب أخرى مع رجال آخرين حاولت الجوهرة أن تجمل قربانها حتى يرضى عنها الرجل، لكن الرجل – أي رجل مر عليها في حياتها – لم يلتفت كثيراً إلى هذا، أو ربما لم يشغله كثيرا هذا الجانب فيها، وانتهت حكايتها معهم لأسباب أخرى لا ترتبط بهذا القربان المقدس، الذي يجب على المرأة أن تقدمه في أبهى حلة حتى تنال رضا الرجل الإله.

بدت أميمة الخميس في هذا الخطاب أنها تحاول أن تتماهى مع الصورة النمطية التي يكرسها المجتمع الذكوري للمرأة، مع ذلك فقد أخفى

خطابها حالة من قلق الهوية عند بطلتها، ظهر في أكثر من منعطف في الرواية، وبدءا فإن وطأة المجتمع الذكوري الذي تعيش في ظله الجوهرة قد وسمها بسمات ظلت معها حتى ظهورها الروائي، وكان هناك فضاء من الأفكار والعادات والتقاليد، حرص كل طرف في مجتمع الرياض أن يظل يمارس دوره وتأثيره على البشر، ويجاهد أن يحتفظ بألقه وعنفوانه في علاقات القوى التي تحكم مجتمع الرواية، هذا الذي منح الوجود للهوية الجماعية التي تجعل من الممكن لأفراد هذا المجتمع أن يحلموا حلمهم المشارك، وأن يسعوا في تحقيق أسطورتهم الخاصة بهم، في مقابل ذلك هناك هوية خاصة لكل فرد في هذا المجتمع، هوية تشبه البصمة التي تجعله فرداً مميزاً له أحلامه الخاصة، وأشواقه في الحياة.

المرأة في هذا المجتمع ليست استثناء فيه، لكن مشكلتها شديدة التعقيد، لأنه إذا كان الرجل في هذا المجتمع يستطيع بنفسه أن يعيد تأمل الجوانب المتغيرة في هويته، ليحدد، وفق رؤيته هو، ما الذي يحتاج إلى أن يتغير فيه، فإن المرأة لا تستطيع ذلك بنفسها، إن الرجل الإله في هذا المجتمع هو الذي يحدد لها مسارات التغيير التي ينبغي عليها أن تسلكها، والمدى الذي يريده هو أن تصل إليه.

لكن المجتمع الذي تصفه أميمة الخميس ليس مجتمعا ساكنا مغلقا على نفسه كما كان قبل بضعة عقود من الزمان، ليس مجتمعا تبدو فيه سيطرة الرجل جزءا من حقائق الطبيعة. هناك تحولات هائلة يمر بها هذا المجتمع تمارس تأثيرا متعدد الأبعاد على الهوية، وتبدو ميزة كبيرة لأميمة في هذا السياق، فهي لا تعرض لمثل هذه التحولات من خلال لغة أيديولوجية زاعقة، وإنما يشغلها كثيراً علاقات البشر في هذا المجتمع، ووفرة المشاعر الإنسانية التي تحتويهم، ربما بدا هنا في هذا السياق جانب من تقنيات الرواية له علاقة وثيقة بما نتحدث عنه، فرواية «الوارفة»، بأكملها، يمكن أن نسميها رواية «بورتريه» كبير، عرض من خلال بورتريهات أخرى، بمعنى أن

أميمة في كل منعطف في الرواية كانت تترك مساحة كبيرة من السرد تتحدث فيها عن شخصية من الشخصيات التي مرت على الجوهرة في حياتها، هذه الشخصيات الوفيرة في عددها، المتنوعة في ثقافاتها، الغنية في مشاعرها الإنسانية كانت عاملاً شديد الأهمية من عوامل التحولات الكبرى في المجتمع الذي تصفه أميمة الخميس.

يلفت النظر في هذا السياق أن أولى الشخصيات التي تظهر في الرواية هي "إدريان" مدربة العلاج الطبيعي النيوزيلندية، وظهورها لم يكن عابرا، بل أفردت لها أميمة مساحة كبيرة من الفصل الأول، ولا يمكن تجاهل حالة التعاطف التي تبدو في لغة أميمة الخميس، وهي تتحدث عن إدريان، «إدريان تحضر للمستشفى بداخل سيارة BMW مرتدية نظارات شمسية ماركة (شانيل)، وتبدو أحجار روحها مصففة ومتوازية بعناية، كأنها فسيفساء إيطالية جذابة، تستيقظ في الخامسة صباحاً، وتؤدي تمارين رياضية لمدة ساعة، وتستحم، وتضع (لوشن) وعطراً من نفس الماركة، وتأتي متوردة فواحة، روحها تنزلق داخل جسدها بانسجام واطمئنان، تقول لها: جسمي الذي استقبل العالم عبره، هو أيضا يقدمني إلى العالم، ألا يستحق ساعة واحدة من يومي للاعتناء به؟»، وتبدو قامتها ممشوقة، وخطواتها رشيقة واسعة، وعنقها مشرئبا كعارضة أزياء تحفظ جميع أنواع (الرجيمات) الحديثة. أدريان تملك ذلك الزهو المجدول بعناية حولها، والذي يكون عادة للفتيات اللواتي كان آباؤهن ينصتون لثرثرتهن طويلاً، واللواتي لديهن حبيب متدله بهن، حيث تكون قطع أرواحهن متراصة ولامعة بلا ثغرات، لا يطلن تعليق أعينهن فوق وجوه الآخرين بانتظار الرضى أو القبول، أو دعة مجاملة تصلهن بين الفينة والأخرى، بل هن على الغالب مدثرات بفيض يجعلهن دوما يحدسن أن خلف المنعطف سيكون صدر شاسع يتنهدن عليه فتات النهار»[24].

إن حدس أميمة الخميس حول أسباب الزهو الذي تتمتع به أدريان من

أنه يكون عادة للفتيات اللواتي كان آباؤهن ينصتون لثرثرتهن طويلا يقف في مقابلة أنه لم يكتمل حوار للجوهرة مع أبيها عثمان المسير[25]، لا تعقد أميمة هذه المقارنة بين الاثنتين، لكن دلالة هذه الإشارة حاضرة في بعض حالات الإخفاق التي مرت على بطلتها في مواجهة العالم، ربما بدا أثر هذا في رغبتها التي لم تتحقق في أن تكون ضيفة على إحدى البرامج التلفزيونية، واشتراطها أن تظهر بحجابها كاملا، ثم تراجعها لخوفها أن تتلعثم وترتبك، تقارن أميمة بين سمر زميلة الجوهرة في المستشفى، وبين بطلتها في هذه الفقرة الدالة «الدكتورة سمر من قسم العيون ظهرت في التلفاز، لم تكن جذابة للغاية، لكنها تتحدث بشكل منساب وتلقائي كأنها في صالة منزلهم، والكلمات تغرفها من بحيرة أعماقها الهادئة بسلاسة، شعرت بأن روح سمر ترتدي جسدها بانسجام وتوافق».

سمر كل هذا الحضور والحيوية وعدم الارتباك من مواجهة الكاميرا للمرة الأولى، لربما أبوها كان يستمع إليها وهي تتحدث بفخر واعتزاز، كانت متأكدة أنه يعطيها مساحة شاسعة من نهاره ترتع فيها، وتدلق هرطقتها وعبثها، لأنها كانت تلتقط الكلمات بأناقة وإحساس يدثرها بأن البابا حتماً سيقول: «برافو يبابا...يسلم هالفم»[26].

مثل هذه المقارنات التي تتم بوعي أحياناً، ودون وعي أحياناً أخرى، تحدث تأثيرها على الجوهرة، تخلخل هويتها، وتجعلها تعيش في حالة قلق، لكنها لم تكن وحدها التي تؤثر، فمجتمع الرياض كان يمر بتحولات اجتماعية كبيرة، حولته من مجتمع صحراوي مغلق على نفسه، إلى مجتمع مفتوح يستقبل ثقافات العالم كله. ترصد أميمة الخميس دون ضجيج مثل هذه التحولات ممثلة في الخادمات الآسيويات، والسائقين الذين اقتحموا بيوت عليشة، وتأثير الثراء الذي واكب الطفرة النفطية، والذي حول رجلاً مثل أبي ضاوي من سائق شاحنة إلى أن يكون أحد وجهاء عليشة، وهذه الأسواق التجارية الجديدة التي تقتحم بها الرياض العصر، مخلفة وراءها

أسواقها القديمة، وغير ذلك من مظاهر التحول. فكيف أصبح لمثل هذه التحولات تأثيره القوي على هوية المرأة في هذا المجتمع؟

إن أول ما يلقانا من مظاهر القلق هو عبارة نقلتها الساردة على لسان د. كريمان بخاري زميلة الجوهرة في المستشفى «احنا بالبلد هنا ما شاء الله لا يخلونا نختار ولا نتنيل»(27)، تظهر العبارة شكلا من أشكال التسليم المطلق لسلطة الرجل، لكنها تظهر أيضا رغبة في الخلاص، رغبة مغلقة على نفسها، لا تظهر إلا حين تشعر بالأمان، ولا تترجم أبداً إلى فعل. وبالنسبة لكريمان فقد انتهت على نحو غامض زوجة ثانية لطبيب أفغاني، لم تبين الساردة طبيعة العلاقة بينهما، لكنه بدا اختياراً لا حيلة لها فيه بعد أن تقدم بها العمر، ودخلت في طور العنوسة بحسب أفكار المجتمع.

أما الجوهرة فقد بدا منها أحياناً نوازع تمرد على هذا الوضع الذي يجعل المرأة سلعة يتبادلها الرجال فيما بينهم، بحسب بعض أطروحات الحركة النسوية، ففي موقف نادر اتصلت بها امرأة قائلة لها إنها ستحضر لمشاهدتها، وبدلا من أن تبكي على هذا الوضع الذي تحولت فيه إلى سلعة، فإنها قالت لها أرسلي قبل أن تأتي صورة ابنك حتى أتأكد أنا بأنني أنا أولاً، أريده، يومها أغلقت المرأة السماعة موقنة بأنها وقحة ومجنونة معاً(28).

إن كمال المرأة في المجتمع الذكوري، وهويتها المنسجمة في هذا المجتمع لا تتحقق إلا بكونها متزوجة، أو مطلوبة للزواج، أما المرأة المطلقة، أو التي لا يطلبها الرجال للزواج لسبب أو لآخر، فإنها تعاني شرخاً في ذاتها لا سبيل إلى علاجه وفق أعراف المجتمع وتقاليده، وعلى ذلك فإن بإمكان هند (أختها) أن تختطف وهج ليلة بكاملها، وهي تتحدث عن تفاصيل وليمة أعدتها لأهل زوجها، تلمح ذلك الإنصات المضمخ بالإعجاب في عيني عثمان المسير، وهو يستزيدها، كان السؤال يتصعد حلزونياً في أعماقها: أنا ماذا أقول؟ هل أقول إن الاستشاري الأسكتلندي اليوم أثنى على تشخيصي

وذكائي وتميزي حتى على الأطباء المقيمين المتدربين من الذكور؟..... هل سيلون هذا الكلام الغرفة؟ كأنني أبيع هنا نظارات شمسية لعميان؟!(29).

لكن الجوهرة فشلت مرتين: مرة حين اختير لها زوج لم تبق معه إلا قليلا، وأخرى حين لم تستطع أن تصل بالإغواء المتبادل بينها وبين بعض زملائها في المستشفى إلى أن تكون زوجة لأحدهم، وعلى ذلك بدت الجوهرة كأنها مطرودة من رحمة الرجل، تطاردها دائما لعنة الجسد الذي لا يصلح أن يقدم قربانا على مذبح الرجل.

وجودها في كندا أتاح لها أن تختبر هويتها، وأن تعبر أيضاً عن حالة عميقة من القلق، ظهرت في أكثر من سياق، ربما كان وصف الساردة ليومها الأول في تورنتو مؤشراً دالاً على هذا القلق، ترددت وهي تتهيأ للخروج من غرفة الفندق إلى المستشفى، ماذا سأرتدي؟ بالطبع لن ألبس النقاب وإلا بدوت كشخصية الوطواط التي تظهر في المجلات المصورة، ولكن لابد أن أغطي شعري، وأبدو محتشمة، هل أضع قبعة صوفية، ولكن الجو في الخارج منعش وليس بارداً، هل أضع إيشارب، وفوقه قبعة بيسبول كاب؟ حتما سيبدو شكلي مضحكا، وأنا بين أروقة المستشفى بتلك القبعة والإيشارب.

فكرت أن تسأل عبد الرحمن، وتمنحه بعض الوصاية تقديراً له، لكن عدلت عن الموضوع، أشفقت عليه، ستضعه مرة أخرى أمام سؤال لا يعرف له جواباً، ضمن الأسئلة المتعددة التي تفجرها في بيت المسير.

عندما تسير في شوارع تورنتو تشعر بأن جسدها يشف، ويصبح خفيفاً، بالكاد يراه من حولها، وكل بلاطة في الشارع ترحب به، وتفسح له حيزا، على الرغم من أنه لم تعد تواريه بالطريقة التي كان عليها في الرياض، ولكنه لم يعد ثقيلاً تسحبه وراءها كصخرة، ويجب أن تكفنه دوما عن المحيط، لم تعد تنكمش عند بوابة المصعد حتى يدخل الجميع، هي هنا بلا جسد

مزعج، كانت في الرياض تمضي نصف وقتها في تجميله، والنصف الآخر في تغطيته.

باتت خطواتها واسعة في الشارع، لا تتوقف عندها الأعين عدا بعض فضول من بائعات المحلات الشرقية في يونج، يتأملن الإيشاربات الملونة الثمينة التي اختارت أت تغطي بها شعرها، إيشاربات حريرية تحمل علامات شانيل وكريستيان ديور، لكنها حتى تلك اللحظة لم تستطع أن تكمل حديثا مع رجل، وعيناه معلقتان على وجهها، بعيداً عن طمأنينة النقاب، تشعر بالذعر كأن نظراته تصب عصير ليمون حارق في عينيها، فتصبح متوترة قلقة، وسرعان ما تنجو بعينيها هنا وهناك ...لا تستطيع(30).

هناك مواضع دالة في هذه الفقرة الطويلة تكشف عن لحظة مفصلية في حياة امرأة شرقية، لحظة بدت كأنها طقس من طقوس العبور في حياة البشر، لكنه طقس لا يمارس إلا على نحو فردي، ولا يحتفي به إلا صاحبه بعيداً عن أعين المجتمع، وربما على الرغم منه.

وحين تقول الجوهرة: «بالطبع لن ألبس النقاب» فإنها تمارس أول طقوس العبور كما حددها الأنثروبولوجيون، وهو طقس الانفصال، لكن هذا الطقس اتخذ عندها منحى مختلفاً، فهو لم يكن انفصالاً كاملاً كما فعلت نساء أخريات مثل مليكة مقدم او ناهيد رشدي، وإنما هو انفصال أوصلها إلى الحافة التي تظن معها أنها في موضعها هذا قد أرضت الجانبين، لقد أرادت لجسدها أن يتحرر، يخرج من كفنه، ويعلن عن نفسه، وشعرت هي بأن جسدها في بيئتها الجديدة يشف، ويصبح خفيفاً، وكل بلاطة في الشارع ترحب به، وتفسح له حيزا، لكنها مع ذلك ظلت محافظة على روابطها مع مجتمعها، لقد استبدلت الإيشارب بالنقاب، وأرادت أن تمنح أخاها بعض الوصاية عليها في مسألة الملابس، لكنها عدلت عن ذلك، كما ظل الإيشارب على رأسها، حتى بعد أن عاد أخوها إلى الرياض، وتركها وحدها في

تورنتو، إن طقس الانفصال الذي لم يكتمل عندها أبداً، بدأ أيضاً في بعض سلوكها مع الناس في تورنتو، وبخاصة مع الدكتور ليبرمان الطبيب اليهودي المشرف على تدريبها في المستشفى، لقد ذهبت معه إلى المقهى، لكنها قبل أن تجلس أحست أن جلوسها بجانب النافذة سيزيد من توترها، كانت تخشى مرور أحد الطلبة العرب في ذلك الشارع الفرعي، على الرغم من أنهم ندرة، لكن لا تريد أن تغامر، ولا تريد أيضا أن تتخلى عن ذلك الإحساس بالحذر والحرص، فاختارت طاولة داخلية متوارية" ص 250، ثم إنها ذهبت معه مرة أخرى إلى السينما، وبعدها طلب منها أن تأتي معه إلى البيت كي «يشعل الليلة بثرثرة الأجساد» ص 266، لكنها رفضت، وفي بعض حواراته معها بدت منه هرطقة وأسئلة وجودية كبرى أثارتها، لكنها لم تجاريه، «قررت أن تنسحب، وحينما وصلت إلى شقتها شعرت بأنها لا بد أن تغسل يدها بعد ملامسة الضفدع السامي» ص 259، برغم ذلك فإنها كررت مقابلته، وحين شعرت بتماديه غيرت رقم تلفونها، واحتفظت بعلاقتها به بصفته المسؤول عن تدريبها في المستشفى.

عاشت الجوهرة طقسين من طقوس العبور: الانفصال، ثم الهامشية، لكنها لم تصل إلى الطقس الثالث الهام، وهو طقس الاندماج في المجتمع الجديد، مثلما فعلت مليكة مقدم الكاتبة الجزائرية، أو ناهيد رشلان الكاتبة الإيرانية، لقد انفصلت هاتان الكاتبتان عن أشياء كثيرة تربطهما بمجتمعهما، لكن أبرز انفصال حمل دلالات كثيرة هو تخليهما طوعاً عن لغتهما الأصلية في الكتابة، بدا هذا التخلي انقطاعا شبه كامل عن الإرث الثقيل شديد الوطأة الذي مارسه مجتمعهما القديم عليهما، وحين اندمجا في مجتمعهما الجديد، بدا هذا الاندماج زاعقاً ولافتاً للنظر، مليكة مقدم كتبت عن تجاربها الجنسية الكاملة مع الرجال، أو النساء على السواء، وناهيد رشلان تزوجت من يهودي ظل على ديانته دون أن يقلقها هذا أبداً.

مع الجوهرة اختلف الأمر كثيراً، فقد كان في مكنتها ألا تعود إلى

الرياض، أن تعبر إلى الطقس الثالث، أن تستكشف حياة جديدة لها في تورنتو، لكنها عادت، هنا لا يمكن إغفال البعد الرمزي لعودتها، ولا الدلالات التي تحتوي عليها هذه العودة، وربما كانت رحلة العودة لها بالطائرة، من تورنتو إلى لندن ثم الرياض، كاشفة عن حجم القلق الذي تعيشه الجوهرة، والمشاعر المتضاربة التي تحتويها، فحين تجاوزت الطائرة البحر المتوسط، وانزلقت باتجاه جزيرة العرب هدأت واستكانت.... وبدأت تشم رائحة هيل وزعفران[31]، وعندما تلفظ كابتن الطائرة الإنجليزي باسم الرياض، ارتعدت أطرافها، واكتشفت فجأة تلك السلسلة الحديدية التي كانت تطوق قلبها.... سلسلة اكتشفت وهي فوق الرياض أنها أحدثت نزيفاً وجرحاً غائراً سيرافقها لسنوات عديدة[32]، وما بين الشعور بالهدوء والسكينة، ثم ارتعاد الأطراف والجرح الغائر في أعماقها امرأة تعاني من اضطراب عنيف خلخل هويتها وأفقدها البوصلة التي تستعين بها في دروب الحياة.

ما أرادته أميمة الخميس من عودة الجوهرة يتجاوز هذا البعد الإنساني الخاص في شخصيتها، رسالة نبيلة إلى مجتمع يقيد المرأة بسلاسل حديدية، مفادها أن هناك امرأة تستطيع أن تحرر نفسها من كل هذه القيود التي تكبلها، لكنها اختارت أن تعود إلى جذورها، ما تريده هذه المرأة بسيط، وممكن، أن تتحسن شروط الحياة التي تحيا في ظلها المرأة، فهل هذا ممكن؟

الوارفة خطاباً جمالياً:

إذا كانت أميمة الخميس قد وضعت مقاصدها من الرواية على الصورة التي ظهرت في خطابها الأيديولوجي، الذي عرض له البحث فيما سبق، فإن القصد الجمالي في الرواية كان له حيز واضح، وأميمة على الرغم من أن راويتها هذه هي الثانية لها، فإن لها أسلوباً مميزاً، سواء على مستوى اللغة التي تكتب بها، أو الطريقة المدهشة التي تصنع بها مشاهد الرواية.

هنا لن يتعرض البحث إلا بما له علاقة بقلق الهوية النسوية كما ظهر في الرواية، لقد استخدمت الكاتبة السرد بضمير الغائب، وهو أول مظاهر القلق على مستوى تقنيات الكتابة، لسنا في حاجة هنا إلى أن نعدد الإمكانات الكبيرة التي يتيحها السرد بضمير الغائب، ولا أن نحصي أشكال استخدامه الكثيرة في السرد، وقد اختارت أميمة ضمير السرد الغائب المصاحب للبطل الرئيسي، وهي تقنية تمزج بين ضمير الغائب والضمير الشخصي، ويمكن بسهولة أن تحول الضمير الغائب فيه إلى ضمير المتكلم، دون أن يؤثر هذا كثيراً على بنية الرواية، وبخاصة أن الساردة اختارت أن ترى العالم من خلال بطلتها الرئيسية، لا تريد أميمة أن تروي حكاية الجوهرة على لسانها، لا تريد أن تتماهى معها، كأنها هنا تلقي تبعة آرائها وسلوكها على واحدة أخرى، وهو الأمر نفسه الذي فعلته في البحريات، كما فعلته كاتبات كثيرات في المملكة وخارجها، وبخاصة ممن لا ينتمين إلى الحركة النسوية.

أمر آخر يتعلق بالتقنيات وتعبيرها عن القلق، وهو الطريقة التي تظهر بها التعليقات التي ترى أنها مما يمكن أن يثير جدلا في المجتمع، فهي تنقل هذه التعليقات على لسان شخصيات داخل الرواية غير شخصية الجوهرة، لأن أميمة ربما ما يزال لديها هاجس التماهي مع شخصيتها الرئيسية، لذلك تبتعد بها عن كل ما يثير الجدل، من ذلك مثلاً ما نقلته من أحاديث حول الجسد على لسان إدريان، أو الآراء حول الدين على لسان ليبرمان، أو ما تنقله أحياناً على لسان كريمان، أو حتى ما تنقله على لسان السائق الفلبيني لدى عائلتها.

هناك جوانب أربعة في تقنيات السرد برزت في الوارفة، وكان لها دور هام في إبراز حالة القلق لدى البطلة، هذه الجوانب هي: الأحلام، والهالات، وحديثها المتكرر عن الرقص، إضافة للطريقة التي تستخدم بها المجاز في السرد، ودلالة هذا المجاز على حالة القلق.

تكررت الأحلام في الرواية ثماني مرات، وكان كل حلم يظهر في منعطف في الرواية ليكشف عن جانب ما فيها، لعل حلمها في تورنتو أكثر هذه الأحلام دلالة على القلق، لقد ظهر في هذا الحلم قطيع من الخيول يركض ويصهل بجانبها وحولها، وأحياناً ترى أنها ممتطية أحدها، وهو يخب بحوافره درباً غريباً، كما تحلم بعساكر وضباط وسيمين» ص 237، هنا بدا جانبا الصراع في أعماق الجوهرة على أتم صورة، فظهور الفرس يكشف عن الرغبة في التمرد، والانطلاق بعيدا عن القيود، وظهور الضابط يقيدها، ويضعها تحت وطأة الأوامر الصارمة، وهي حائرة ما بين أن تخضع أو تتمرد.

وظهرت الهالات عندها أربع عشرة مرة، كل هالة مرتبطة بشخص ما في محيط الجوهرة، فإدريان تتجلى في محيطها سيدة من الفواكه ذات رائحة منعشة نفاذة، وهي ترى أضواء حول الناس حين يتحدثون، وكريمان قرينتها سبحة من الكهرمان، والهالة حول جدتها، امرأة مصنوعة من سنابل تطل من خلف كتفها، وهكذا، وليست هناك دلالات مباشرة لكل هالة على حدة لها علاقة بقلق الهوية، لكنها جميعا تكشف عن امرأة شفافة لا سبيل إليها إلا من خلال مشاعرها.

أما أكثر الأشياء تكراراً في الرواية فهو حديثها عن الرقص، لقد تكررت إشارتها إلى الرقص ثماني عشرة مرة عبر الرواية من أولها حتى آخرها، وقد بدا في كل مرة أنه يعبر عن رغبة دفينة عند الجوهرة في أن تنطلق، وتفك القيود التي تكبلها، والتي تضغط عليها بفعل أعراف المجتمع وتقاليده.

بقي حديث عن استخدام المجاز في الرواية، لكن المجاز موضوع أكثر اتساعا من أن يرتبط فقط بالقلق، وهو يحتاج إلى حديث منفصل، فهو سمة بارزة في كل كتابات أميمة، سواء في قصصها، أو حتى في مقالاتها الصحفية، وهو يؤثر تأثيرا عميقا على الطريقة التي ترى بها العالم.

الهوامش

1) (Bernard Williams Identity and Identities in Identity edited by Henry Harris Clarendon press Oxford 1995, p 5, S Account.
2) Sydney Shoemaker, Personal Identity: A Materialist, in (Personal Identity) by Sydney Shoemaker and Richard Swinburne Basil Blackwell Publisher Limited First published 1984, p 72 .
3) op cit p 72.
4) Identity :p 5 .
5) Personal Identity: p 77.
6) op cit:p 86.
7) Derek Parfit The Unimportance of Identity:in Identity, p 19 .
8) op cit: p 18-19 .
9) Richard Swinburne. personal Identity: the Dualist Theory:in personal Identity p: 75 .
10) Bernard Williams, p 8.
11) op cit, p 17.
12) **الوارفة**– دار المدى للثقافة والنشر – دمشق – 2008 – ص 49.
13) **الوارفة**: ص 54.
14) **الوارفة**: 206.
15) **الوارفة**: 275.
16) **الوارفة**: 19.
17) **الوارفة**: 18.
18) **الوارفة**: 147.

19) **الوارفة**: 229.

20) **الوارفة**: 184.

21) **الوارفة**: 152.

22) **الوارفة**: 10.

23) **الوارفة**: 14.

24) **الوارفة**: 7-8.

25) **الوارفة**: 88.

26) **الوارفة**: 88.

27) **الوارفة**: 21.

28) **الوارفة**: 224.

29) **الوارفة**: 208.

30) **الوارفة**: 232.

31) **الوارفة**: 280.

32) **الوارفة**: 281.

* * *

أنماط الحساسية
من الرواية النسائية في الخليج
مدخل نظري وقراءة تحليلية

خالد بن أحمد الرفاعي

استهلال:

ثمة استياء من الرواية النسائية تعبر عنه أطياف المجتمع الخليجي، وثمة قلق ينتابها من طباعتها ونشرها وتوزيعها، وفي المقابل ثمة استياء تعبر عنه الروائيات من الطريقة التي تقرأ بها رواياتهنّ، ومن الممارسة النقدية الإسقاطية التي تأخذهنّ منهنّ إلى مدى ملغّم بالمخاطر، وهذا الاستياء يصل ببعض الروائيات إلى الاختباء خلف ألقاب أو أسماء مستعارة، ويصل ببعضهنّ الآخر إلى التفكير في عدم الإقبال على النشر مجدداً إلا بعد مراجعة جادة للسياقات التي تنتج هذه الحساسية، أو تنتج عنها، ولربما دفع الاستياء بعضهنّ إلى التفكير مرات متتالية في أسماء شخصيات رواياتهنّ، ومدى ارتباطها بشخوص مرت بشارع من شوارعنا الفسيحة[1].

وعلى صعيد النقد يردِّد كثير من النقاد مفردات: (الكشف) و(الهتك)

و(الفضح) على أنها وظيفة الرواية، ويصرِّحون بأنّ السرد لا يكون رواية إلا بها...، في حين يرى آخرون – من النقاد أيضاً – أنّ الرواية يمكن أنْ تكونَ وعاء للفضيلة، يأخذ المجتمع إلى برِّ الأمان، بعد أن يعزِّز قيمه ومبادئه...

هذا الصراع غير العلمي، وذلك الاستياء غير الواضح من جهة وغير المسوّغ من جهة أخرى، خلقا أرضية غير صالحة للرواية، يموتُ فيها الفنّ، قبل أن تخضرَّ أغصانه.

لأجل ذلك رأيت مقاربة هذا الموضوع، آخذاً في ذهنيتي أنه لما يزل بكراً، وأنّ سياقاته متوزِّعة بين (الديني)، و(الاجتماعي)، و(الثقافي)، و(الأدبي) بشقيه: (الإبداعي) و(النقدي) .

– 1 –

مدخــل نظــري

1-1 - قولٌ في المدلول:

الحساسية في اللغة تدلُّ على الحركة، وفي اللسان: «الحساس كثير الحركة»[2]، وهذا يعني أنّ الحسّاس شديد التأثّر بما يحيط به، وأنّ تأثره بما يحيط به واضح وصريح، أي أنّ الحساسية تأثر بالشيء وتعبير عنه في آن واحد .

وإذا ما طبقنا هذا المدلول على ورقتنا هذه فإنّ الحساسية من الرواية تجيء تعبيراً في الرواية نفسها، ينهض به المبدع أو المبدعة، وتعبيراً عنها، ينهض به – فيما بعد – المتلقي والمتلقي الناقد .

وفي (كتاب العين) لـ (الفراهيدي) نتلقى مداليل كثيرة لهذا الدالّ تعبِّر كلها على الرغم من تباينها عما نحن بصدده، وفيه أنّ (الحَسّ) القتلُ الذريع، وإضرارُ البردِ الأشياءَ، وبات فلان بـ (حَسّة) سوء: أي بحال سيئة وشدة، وتقول ما سمعت له (حِسّاً) ولا جرساً، فـ (الحسُّ) من الحركة، والجرْس من الصوت، و(أحسست) من فلان أمراً: أي رأيت، وعليها يفسّر قوله تعالى: ﴿ فلما أحسَّ عيسى منهم الكفر﴾ أي رأى، والعرب تقول عند لذعة نار أو وجع: (حسِّ حسِّ)، والـ (حِسُّ) مسُّ الحمّى أول ما تبدو، وهو أيضاً الحسيسُ تسمعه يمرُّ بك ولا تراه...[3].

هذا ما تقوله المعاجم، وهو عينه ما تعبر عنه صدمتنا من الرواية وصدمتنا معها وفيها، حيث تجدنا كما الملذوع بالنار، وإن لم نقل: حسِّ حسِّ، وتعلو مقالاتنا ودراساتنا سخونة كالحمّى، تضطرب فيها أحكامنا كما

يضطرب من داخله البرد، وما استياء الروائية من متلقي روايتها، ثم استياء متلقيها منها، ثم استياء الكلّ من الكلّ إلا حسة سوء، تدلُّ على حالٍ سيئة...، وإذا كانت (الحساسية) قد استعملت في العصر الحديث بهذه الصياغة في سياقات مرضية: نفسية وعضوية، فإنّ الرواية – هي الأخرى – مرض كما يعبر (ألبيريس)[4]، والروائي والروائية مريضان لم يكفهما ضميرهما، فذهبا بعيداً في انتهاك ضمائر الآخرين، وكل الذين يقرؤون الرواية يصابون بهذه العدوى، لذلك ترى نصفهم يأكل نصفهم الآخر، ولا أدل على ذلك من رواية (بنات الرياض) التي صدرت عام 2005م، فاضطرب بها المجتمع السعوديُّ كله، وأخذ بعضه يضرب بعضه، فالسياسي يطاردها من زاوية إلى أخرى، والخطيب يرجمها من فوق منبره، والمجتمع يسيرذها، والنقاد من وراء أولئك كلهم يلعنونها آناً، ويترحمون عليها آونة أخرى.

صدمتنا (بنات الرياض) أم صدمتنا (رجاء)، أم صدمتنا الرواية – بوصفها فنا – ؟ لا يهمّ، المهمّ أننا عشنا صدمة وعبرّنا عنها، فأثبتنا بذلك أننا حساسون، وأنّنا نمتلك القدرة على التعبير عن حساسيتنا، التي تجيء على قدر الرواية، تتسع باتساعها، وتضيق بضيقها.

2-1 - الحساسية والرواية :

من يتأمل مسيرة الرواية منذ انطلاقتها في مهدها (فرنسا) وحتى يومنا هذا يجد هناك ارتباطاً وثيقا بين الاثنين (الحساسية والرواية) حتى كأنهما ظلان لبعضهما، بحيث يدل أحدهما على الآخر، ويشرحه أيضاً ...

وهذا أمر طبيعي متأسس على الطبيعة بما لها من حدود وما فيها من سمات، ولا علاقة للحساسية – والحالُ هذه – بالمجتمعات المحافظة من عدمها كما يروِّج بعض النقاد المؤدلجين، فكما أثارت رواية (بنات الرياض)

السعوديين، أثارت رواية (للجوع وجوه أخرى)[5] لـ (وفاء البو عيسى) المجتمع الليبي، وأثارت الروائية (أليف شفق) بروايتها (لقيط إسطنبول)[6] المجتمع التركي، وحركت فيه مياهاً راكدة ملت الركود، وكذلك فعلت الإماراتية (ميسون القاسمي) بروايتها (ريحانة)[7]، هذا بالإضافة إلى الإثارة التي أحدثتها في (إسرائيل) (ريا مان) بروايتها (ابنة الحاخام) وللإثارة حكاية طويلة حتى في (الولايات المتحدة الأمريكية)، ولنضرب هنا مثلاً بالروائية (توني موريسون) الحاصلة على (نوبل) في الآداب عام 1993م؛ فمن الطريف أنّ روايتها الثانية (سولا) أثارت الرجال في حين أثارت روايتها الثالثة (نشيد سليمان) النساء – والحركة النسوية تحديداً – ويوم أنْ نالت جائزة (نوبل) واجهها المثقفون السود لأسباب إيديولوجية، وتابعتهم في حملتهم عليها صحف أمريكية يملكها بيض بدافع عنصري، وفيما بين عنصريات (الجنس) و(الإيديولجيا) و(اللون) ظلت (توني موريسون) تكتب رواياتها منطلقة من معاناة السود، وصراعهم الطويل من أجل الحياة [8]، تثير حساسيتهم مثلما يثيرون حساسيتها، بل أكثر.

إذن الحساسية مرتبطة بالرواية، وليست مرتبطة بالمكان، ولا بالظرف التاريخي، وقد لا نكون مبالغين إذا قلنا: إنه كلما تناهت المجتمعات في انفتاحها جدّت الرواية في مطاردتها وإقلاقها وإرباكها وتعذيبها أيضاً...، وذلك لأمرين: أولهما: أنّ الاتساع والانفتاح يولدان تداخلات غير متصالحة، ويتطلبان مستجدات تنتج نوعاً من الارتباك في علاقة أطراف المجتمع بعضها ببعض من جهة، وعلاقة المجتمع بوصفه منظومة مع غيره من المجتمعات من جهة أخرى، وهي حقول مهمة في البحث الروائي، يكشف عنها المنهج الموضوعاتي أو المناهج الدلالية أكثر من المناهج الفنية / السياقية.

وثانيهما: أنّ انفتاح المجتمع يعني بالضرورة انفتاح قنواته: السياسية، والتعليمية، والإعلامية، وحدوث الانفتاح على هذه المستويات يمنح

الرواية حضوراً أكبر، وحماية أقوى، إنْ على مستوى التعبير، وإنْ على مستوى النشر والتلقي، وإنْ على مستوى النقد أيضاً.

إذن الحساسية – في الأصل – فعل إبداعي، وليست فعلاً نقدياً، أو قرائياً، كما يحلو للكثيرين أن يقولوا...، وكلُّ تجليات الحساسية في خطاب التلقي ما هي إلا امتداد طبيعي للحساسية التي تنطوي عليها الرواية، وهذا لا ينفي أنّ التلقي قد يوجِّه هذه الحساسية، أو يستثمرها بطريقة خاصة – كما سيتضح لاحقاً –.

هنا تحديداً يجب أن يطرأ سؤال مهمّ:

3-1 – لماذا تبدو الرواية – أكثر من الأجناس الأدبية الأخرى – محفزة على الحساسية ؟

سؤال يمسُّ الماهية، وتتأسس إجابته على النقطة الأهمّ في بناء الجنس الروائي، ولأنه كذلك فقد غابت إجابته عن المتلقي العادي، والمتلقي الحاذق الذي هاجر من دوائر أجناسية أخرى، أو منظومات علمية غير أدبية، كما غابت عن المتلقي الواعي الميّال إلى دوائر الفكر التي تتأسس عليها الرواية...

إنّ الرواية فنٌّ مجتمعي، يمنح الروائي والروائية الصلاحية الكاملة لإعادة تشكيل المجتمع الذي هو ملك المجموعة، وفق رؤية وصيغة فرديتين، وقد تكونان موغلتين في التباين .

ثمّ هي – ثانياً – فنّ يتأسّسُ على الفكر وليس على الوجدان، وإذا كان الوجدان شعوراً تجاه موقف مصنوع، فإنّ الفكر إعادة تأسيس لهذا الموقف، وصناعة جديدة له... الشعر – إذن – موقف من موقف، وأما الرواية فموقف جديد، يشتغل على حلحلة الموقف القديم، واستثمار مكانه...

هذه السمات – بالإضافة إلى سمات أخرى سنعرض لبعضها – جعلت الرواية فنا محفزا على الحساسية أكثر من غيرها من الفنون الأدبية الأخرى...، إنها تصرف فردي في ملك جمعي، وتفكير في إعادة ترتيب حياة فرغ الناس من ترتيبها بطريقة ما، وما من شك في أنّ مثل هذا التوجه مؤذن بتوليد حساسية ما لدى المتلقي، تتسع كلما ضاقت فضاءاته .

ثمّ لو أننا تتبعنا سمات البيئة الروائية (وأهمُّها: الاستقلال الفكري المتكئ على الانفتاح الثقافي والمعرفي، والانتعاش الاقتصادي الذي يسمح بنشوء المبادرات الفردية، والتطوّر الاجتماعي[9] – وهنا تبرز دول الخليج بوصفها مسرحاً لتطوّر استثنائي على مستوى البنية الاجتماعية – الذي يخلق فئات اجتماعية جديدة تنازع أهل المكانة التقليدية امتيازاتهم...[10]. لوجدناها – أي السمات – تفكّك دوائر السلطة التي تحيط بالفرد، فتجعله لا يحيل إلا على نفسه، ولا يشفُّ إلا عن ذاته...، هذه النتيجة تكفي أيضاً لأن تثير حساسية لدى المتلقي، وأخصُّ هنا المتلقي الذي لا يملك أن يكون روائياً، ولا يجد في نفسه القدرة على تجاوز هذه الدوائر للوصول إلى المركز إبداعاً أو قراءة.

1-4 - الرواية ومواجهة المجتمع:

تشير دراسات كثيرة في حقل النقد الروائي إلى أنّ وظيفة الرواية الحقيقية فضح المجتمع، وهتك أستاره، وإشاعة أسراره، وتسليط الضوء على زواياه المظلمة، وما إلى ذلك من التعبيرات الإنشائية السلبية...

والحقُّ أنّ (الفضح) و(الهتك) و(الكشف) ومرادفاتها ما هي إلا وسائل تؤدي الرواية بها وظيفتها، وليست غاية في ذاتها؛ ذلك بأنّ غاية الرواية معرفية إيجابية، تساهم في تنقية المجتمع، وليس في تدنيسه.

يقول (ألبيريس): «إنّ الروائيّ الماهر هو الذي يساعدنا على معرفة

هذا الجزء من حياتنا، الذي يبدو للوهلة الأولى مكاناً لا يمكن الاطلاع عليه»(11).

هذه إذن مهمّة الرواية الحقيقية، المساهمة في المعرفة، وفي الإيضاح، وليس في الفضح والهتك بما لهما من محمولات سلبية تشي بالتصادمية والضدية، وكل تلك الوسائل إنما تجيء لصالح المجتمع، وليس عليه...

تبرز القراءة التاريخية أنّ الرواية حين برزت في أوروبا تعرّضت لمحاصرة قاتلة من الثقافة الكلاسيكية التي اتهمتها بتهم متنوِّعة، أهمُّها اثنتان: فساد الذوق، وفساد الأخلاق..(12). متكئة فيهما على النظرة الإغريقية إلى الفنّ على أنه وسيلة بناءة، وهذا جعل هناك ثورة على الرواية تحالف فيها الديني مع السياسي والثقافي والاجتماعي ضدّ الروائي الذي هو مفسد للذوق ومفسد للأخلاق ومفسد من ثم للمجتمع بتصويره عالماً تتصاغر فيه الحدود، وتذوب فيه المبادئ، ولأنّ الأمر كذلك فقد تحرّك عدد من الفلاسفة والنقاد إلى رفض هذا الشكل الروائي والاعتراض عليه، انطلاقاً من الصرامة النقدية التي تديرها العقلية الكلاسيكية أولاً، وتأثراً بالجوِّ العام للمجتمع ثانياً، فنتج عن هذه المواجهة الكبيرة ما سمي فيما بعد بالرواية الجادة، ومن هنا تحديداً توجهت الرواية إلى المجتمع، لا لهتك أستاره، أو تشويهه، ولكن لكشف أمراضه التي لم يكتشفها أحد، لتكون تحت الضوء، فيتشجّع المجتمع على معالجتها بمجرّد الوعي بها.

وإذن فالقراءة التاريخية، الواعية بأبعاد المصطلحات تكشف لنا التلفيق المقصود الذي لحق بهذه المقولة، فجعل من الرواية أداة لقتل المجتمع، ومجالاً رحباً للتخفّف من كرهه وبغضه بطرق غير مباشرة، وهو ما تعبِّر عنه بعض الروايات بصيغة مباشرة وصفيقة لا يمكن أن تتأسس على كشف معرفي، أو رؤية عميقة، من مثل: «البلد البائس» «مجتمع السقم والخيبة» «مجتمع يسوس أفراده كالبهائم»...

- 2 -

قراءة تحليلية

الرواية النسائية في الخليج نموذجاً

2-1 - هل ثمة فرق بين الرواية الرجالية والرواية النسائية من حيث الحساسية التي تثيرها الرواية ؟

سؤال يبدو صعباً للغاية، وتحتاج الإجابة عنه إلى استقراء جاد، لكن من حيث تتبعنا ردات الفعل التي تنشأ بعد صدور الرواية الخليجية... نجد أن هناك تحسّساً أكثر اتساعاً من الرواية النسائية، هذا التحسّس يبدأ مع الروائية قبل كتابة الرواية، ويستمرُّ معها أثناء الكتابة، وربما بعدها، ويمرُّ بالرقيب، وينتهي إلى المتلقي، ومن أبرز المظاهر الدالة على تواجد الحساسية بشكل خاص في الرواية النسائية ما يلي:

أولاً : صفة الأسماء المستعارة - بما هي نص موازٍ أولي - فهي تتعيّن في حقّ الروائية الخليجية أكثر من تعيّنها في حقّ الروائي الخليجي، ومن الممكن النظر إليها على أنها مظهر انعكاسي، تتجلى فيه الحساسية الاجتماعية من الرواية حين تكون لامرأة، وهي على أية حال ليست حساسية اجتماعية عامة بالضرورة، فقد تكون - في بعض التجليات - حساسية اجتماعية خاصة، تتعلق بأصغر دوائر الانتماء كالأسرة، أو العائلة، أو القبيلة، أكثر من المجتمع بشكلٍ عام.

وهذا ما تشعرنا به الروائية نفسها تقول (سمر المقرن) في إحدى محاضراتها: «أما عن الكتابة بالأسماء المستعارة فهو أمر تعذر فيه المرأة السعودية...، أنتم لا تعرفون نوع الهجوم الاجتماعي الشديد القسوة الذي نتعرض له، لكنني قررت المواجهة باسمي الصريح وتحمل المسؤولية كاملة».[13]

وهنا يحسن بنا التنبيه إلى نقاط ثلاث :

1 – أن صفة الاسم المستعار أخذت حضوراً أكبر في الألفية الثالثة أكثر من أيّ وقت مضى؛ للجرأة التي تتصف بها هذا الروايات في الطرح نسبة إلى روايات العقود السابقة.

2 – أن صفة الاسم المستعار – وما في حكمه – لم تبلغ حدّ الظاهرة في الرواية النسائية الخليجية، وقد لا تتجاوز الأسماء المستعارة على مستوى المملكة العربية السعودية – على سبيل المثال – ثمانية أسماء منذ عام 1958وحتى عام 2008م.

3 – أنّ صفة الاسم المستعار ليست دالة على الحساسية الاجتماعية مما يكتب، ولكن قد يكون خوفاً من الموقف النقدي المعبِّر عن الضعف الفني في العمل، وقد يكون لموقف اجتماعي ضيّق على مستوى الأسرة أو العائلة أو القبيلة، ولا علاقة لها – والحال هذه – بمضمون الرواية ورؤاها، وسنضرب مثلاً هنا بـ (المهاجرة) اللقب الذي تختبئ خلفه إحدى الروائيات السعوديات، فنحن بعد اطلاعنا على رواياتها الثلاث: (حب في سجن الكرامة)، و(حتى لا يضيع الحجاب)، و(شرعك اللهم ولا اعتراض) نجدها تعزِّز القيم الدينية، وقيم الفكر الاجتماعي بمحافظته الخاصة، بل ربما سلكت روايتها خطاً ذكورياً صرفاً، وبالرغم من ذلك كله فإنّ تكرر التجربة دون تغير هذا الموقف (التخفي خلف لقب يوحي بالفردانية على عكس ما تقوله رواياتها) يجعلنا مترددين – في تعليله – بين التخوّف من النقد، أو التخوّف من الموقف الاجتماعي الخاص.

ثانياً: النصوص الموازية التالية (كالتقديم، والإهداء، والثبت، والاستدراك...إلخ)، فهي مظهر ثانٍ من مظاهر الحساسية التي تثيرها الرواية النسائية، فأكثر الروايات النسائية الخليجية التي صدرت في الألفية

الثالثة أشارت في الصفحة الأولى إلى أنّ هذه الرواية تعتمد على حوادث خيالية وشخصيات غير حقيقية ثم تضيف «وأي تشابه بين شخصيات هذه الرواية وشخصيات حقيقية فهو تشابه غير مقصود».

ومن الطريفِ أن أستدلّ هنا بنصٍ موازٍ جاء في رواية (بيت الطاعة) للروائية السعودية (منيرة السبيعي) ليكون مثالاً على وعي الروائية بحالة الحساسية التي تحيط بها...، تقول الروائية في إهدائها: «إلى كلِّ امرأة ارتضت أنْ تعيش في ظلِّ رجل خوفاً من المجهول فقط...، إليها أهدي روايتي، فأحياناً يكون ظلُّ الحائط أفضل، فهو لا يقسو، ولا يستعبد، ولا يُذِلّ...، كذلك لا يكذب كبعض الرجال»(14) لكننا نتفاجأ بها تنشيء صفحة تالية لا هي بإهداء ولا هي بمقدمة تكتب فيها: «امتناني وتقديري إلى زوجي العزيز الذي لم يكن بجانبي فقط، إنما في قلبي ووجداني»(15).

فهذه الصفحة ماهي إلا استدراك مبطّنٌ للعمومية التي يمكن أنْ يستثمرها القارئ في الإهداء، وما هي إلا إنقاذ للذات من تأويل القارئ وسيرذته .

هذه النصوص الموازية تعطي دليلاً على وجود هذه الحالة الخاصة في الفضاء الذي تكتب فيه المرأة أكثر من وجودها في الفضاء الذي يكتب فيه الرجل.

ولربما كانت الدلالة أشدَّ وضوحاً في رواية (أحببت ولم أر حبيبي) لريم محمد، نقرأ: «همسة: كلُّ كلمة كتبت في هذه الرواية لا تمتُّ إلى معتقداتي الشخصية... إنما هي جموح قلمي في عالم الخيال»(16).

فالروائية في هذا المقتطف لا تنفي احتمالية التقاطع بين الواقع وإحدى شخصيات روايتها، ولكنها تذهب إلى أبعد من ذلك، فتنفي بشكل عام ارتباطها بأية كلمة – ونلحظ هنا اختيارها الكلمة بوصفها أصغر مشكّلات

الرواية – قيلت في الرواية، وتقرُّ بعدم انتسابها إلى معتقداتها، بالرغم من اشتمال الرواية على أفكار تعليمية ذات بعد إنساني مشترك، ونلحظ – إضافة إلى ما سبق – إقرارها بين يدي المتلقي أنّ ما ورد في روايتها ما هو إلا نتاج ممارسة تخييلية، بالرغم من كون هذه النقطة تحديداً من المسلّمات .

2-2 – أنماط الحساسية من الرواية النسائية في الخليج:

إذا ما تتبعنا ردود الفعل القلقة من الرواية النسائية في الخليج نجد لها أنماطاً متعدِّدة، من أهمِّها الآتي :

– **حساسية دينية**: يبرز هذا النمط من خلال المواقف الشرعية من بعض الروايات النسائية وتحريمها، وتحرّف بعض الكتّاب إلى معارضتها بأعمال روائية لا تهتمُّ بالجانب الفني، قدر اهتمامها بتقديم صورة تظهر فيها الفضيلة على الرذيلة، ويقدّم فيها المجتمع في صورة أكثر إشراقاً بقربه من مفهومات التديّن، وهذه الحساسية تبلغ أشدها مع روايات موغلة في اختراقها الضلع الديني كـ (القِران المقدّس)، و(الأوبة)، ففيهما نجد ملامح لأنسنة الإله، ومناقشة ركائز عقدية لا يبدو النقاش فيها مقبولاً .

وهنا نشير إلى كتابٍ صدر مؤخّراً بعنوان (عبث الرواية)[17] عرض للانحرافات الشرعية في الرواية السعودية بشكل عام، وقد كانت الرواية النسائية حاضرة في جملة الروايات التي احتملت أنماطاً من الانحراف الذي يثير حساسية دينية لدى القارئ، ومن جملة الروايات التي اشتغل عليها هذا الكتاب: (لم أعد أبكي)، و(ملامح)، و(بنات الرياض)، و(هند والعسكر)، و(جاهلية).

– **حساسية اجتماعية**: يبرز هذا من خلال الإحساس بمعارضة هذه الروايات لما استقر عليه النسق الاجتماعي، فرواية مثل رواية (ثمن

الشوكولاتة) لم تكن معارضة لجانب اجتماعي، بقدر ما هي معارضة لجانب ثقافي أو فلسفي، ومع ذلك فقد قوبلت بحساسية بليغة معتمدة على تركيبة اجتماعية معيّنة، تثير الرواية حساسيتها بمجرد الاقتراب منها، حتى لو كان هذا الاقتراب بغاية التحفيز المكاني.

وهناك علاقة بين الحساسية الاجتماعية والرواية النسائية، وإذا كانت الرواية الرجالية تبدأ متوافقة مع المجتمع، ومتوازية مع خطابه، فإنّ الرواية النسائية الخليجية – كنظيرتها عربياً – تدشّن مشروعها في كل إقليم بالاختلاف، نجد هذا مع (سميرة خاشقجي) في (السعودية)، ومع (الأختين خليفة) في (قطر)، ومع (فاطمة العلي) في (الكويت)... إلخ .

ولهذه الضدية المبكّرة أسباب ربما عرضنا لأهمّها في فقرة المولّدات...

- **حساسية سياسية**: وهذا يتجلى لنا في الحساسية التي أثارتها رواية (ريحانة) لـ (ميسون القاسمي) التي عرضت فيها لتاريخ بلادها في الستينيات الميلادية وعلاقتها بالظروف السياسية التي كانت تحيط بالمجتمع العربي، معتمدة على نشأتها في مصر بعد نفي والدها صقر القاسمي أواخر الستينيات الميلادية؛ لأسباب سياسية غير واضحة للراصد الخارجي بشكل كافٍ، والأمر نفسه نجده في رواية (فتنة)، فقد كانت الحساسية التي أحاطت بها ذات أبعاد سياسية كما يصرِّح بذلك الناشر نفسه، ساهم في توليدها بروز أسماء شخصيات حقيقية، لها دور فاعل على المستوى السياسي.

- **حساسية نقدية**: وهذه الحساسية داخلة ضمن دائرة فساد الذوق الذي اتهمت به الكلاسيكية فنّ الرواية، وقد بدا واضحا أن هناك إحساساً من قبل بعض النقاد بضعف واقعنا الروائي – والنسائي تحديداً – وقد رأت أكثر من دراسة أعدها أكاديميون وأكاديميات أنّ الرواية الصادرة في

الألفية الثالثة باتت متكئة على الموضوع الاجتماعي والرؤية ذات البعد الحقوقي على حساب الفنّ، ولم يخفِ كثير من النقاد التعبير عن هذه الحساسية النقدية حتى بلغة الأرقام، فهذا (سلطان القحطاني) يرى أنّ 30٪ فقط من الروايات النسائية الصادرة في الألفية الثالثة داخل ضمن الرواية[18]، وهذا يعني أنه يخرج 70٪ من هذه الأعمال خارج نطاق الرواية، وفي ورقتنا التي قارينا بها الرواية النسائية السعودية من زاوية اللغة توصلنا إلى أنّ 75٪ من الروايات النسائية السعودية غير داخلة في نطاق الرواية الأدبية[19]، ولربما رفع بعضهم النسبة إلى 80٪، كما فعل (عبدالملك آل الشيخ)...[20]، بل إنّ بعض النقاد ذهب بعيداً في التعبير عن هذه الحساسية بلغة هازئة وجارحة، ولنضرب هنا مثلاً بورقة أعدها مؤخراً (معجب العدواني) عنونها بـ (الرواية السعودية في الألفية الثالثة من الهامش إلى الهامش)[21]، ولعله أراد لها أن تكون رداً غير مباشر على أوراق كثيرة تشي عنواناتها بانتقال الرواية النسائية من الهامش إلى المتن.

وفي السياق نفسه تكشف الروائية الكويتية (ليلى العثمان) عن تخوّفها من الطريق التي تسلكها الرواية النسائية في التعبير غير الموظّف عن الجنس والتمرّد، ولا تخفي استياءها تحديداً من الرواية النسائية في السعودية[22]، ومثل هذا التصريح له قيمة خاصة؛ لأنه جاء أولاً من امرأة وليس من رجل، وهذا ينفي الذكورية التي أضحت كائناً هلامياً يحاصر نقادنا الفاعلين، وهو ثانياً من روائية وليس من ناقد أو ناقدة، وهو ثالثاً من روائية توصف بأنها جريئة، وكثير من رواياتها مُنِعَ في العديد من الدول الخليجية – وفي الكويت تحديداً – واجتماع هذه السمات في (ليلى العثمان) يقطع الطريق على الذي يؤدلجون مثل هذه الأحكام النقدية، ويعطي مؤشّراً على الحساسية النقدية التي نتحدث عنها هنا .

2-3 - مولدات الحساسية:

من يتأمل الحساسية التي تستثير الرواية النسائية، أو الحساسية التي تثيرها، يجدها عائدة إلى جملة أسباب، من أهمِّها:

أولها: الصيغة الاجتماعية التي تحملها الرواية في داخلها، فالرواية لا تتناول حادثة فردية، كما هي حال الخبر الصحفي، وإنما تتناول من الفرديات ما تعبر به عن المجتمع، وهذا مثار حساسية كبيرة، فقارئ الرواية لا يقرأ حياة شخصية معينة وإنما يقرأ حياة مجتمع، ينتمي هو بالضرورة إليه، من هنا تنشأ هذه الحساسية التي لا يمكن أن تنشأ في فنّ آخر إلا إذا كان له علاقة بالرواية من قريب أو بعيد .

ثانيها: ضعف الوعي بطبيعة الرواية لدى المتلقي الخليجي - والعربي بشكل عام - إذ إنّ التلقي الخليجي مايزال ينظر إلى الرواية بعين تنتمي إلى حقل التاريخ، وبفكر تربى في مدارس التوثيق، وإذا كان هذا الخلل طبيعياً في حقّ المتلقي العادي، فإنه مثار غرابة عندما يصدر من نقاد كبار، يقصرون جلّ اهتماماتهم على نقل العمل السردي من (الرواية) إلى ما يسمونه (رواية سيرة ذاتية) دون أن تكون هناك أدلة كافية لهذا النقل، ودون أن يصرحوا بالفائدة التي يرجونها من وراء هذه الممارسات غير العلمية.

ولأنّ الأمر كذلك فقد تحرّف كثير من النقاد إلى ترميم هذه الزاوية بأوراق تضع ضوابط وحدوداً لهذه الممارسة[23].

ثالثها: - وهذا السبب تابع لما قبله - خطيئة النوع القرائي السائد في الخليج، والذي لا يفرِّق بين الواقعية والتسجيلية، والروائية والراوي، والقارئ والمروي له، والشخصية والشخص...، وتتجلى خطيئة هذه القراءة أكثر ما تتجلى في اختزال الرواية كلها في مقطع حواري قد لا يتوافق - في الأصل - مع الرؤية التي تتغيا الرواية إيصالها .

رابعها: حالة التمرّد التي تسيطر على الروائية الخليجية، وتنعكس بوضوح على متن الرواية، وعلى لغتها - بوصف اللغة مجالاً للخطاب - كما نجد في رواية (الطواف حيث الجمر) للروائية العمانية (بدرية الشحي)؛ إذ إنّ تمرّد (زهرة) - الشخصية الرئيسة في الرواية - أخذ ينمو بنموٍّ الضغط الذي تتعرّض له من مجتمع يتصرّف بها كما لو كانت شيئاً زهيداً، حتى يبلغ بها حالة لم تتعايش معها الشخصية نفسها؛ لنجدها تقف وحيدة وتحدث نفسها: «ويلي ماذا جرى لي...، لماذا لم أعد أقدر على كبت غيظي، ماذا حصل لصمتي، ماذا جرى لعقلي ليجره لهكذا حماقة؟»(24).

هذه الحالة التمرّدية تكاد تكون ملازمة للإبداع الروائي النسائي في الخليج منذ بداياته، فإذا كانت أول رواية رجالية في السعودية تكرِّس قيم المجتمع، وتتوازى مع خطابه، فإنّ أول رواية نسائية سعودية قد بدأت مشروعها بالاختلاف، وكذا الشأن في الرواية الخليجية عامة، تقول (نورة آل سعد) في معرض دراستها بدايات الرواية النسائية في قطر: لقد «حملت تلك الروايات حرقة الأسئلة ودراما الأفكار ومسحة التمرد على تخلف القيم والأخلاق المتوارثة، والتي كشفت تناقضاتها عن اهتراءات وتفسخات داخلية تتوارى خلف ستر العادات والأعراف والمحافظة الدينية، وبرغم أنها لم تتلبس صيغة واقعية مرآوية وبدا أنها تمثل - ظاهريا - مناقشة وخوضا لهموم الإنسان ومشكلاته العصرية، فإنها كانت مقترنة بمشكلات زمنها وعكست خطوطها العريضة - بصدق - مشاكل الإنسان المعينة في هذه المنطقة المخصوصة ...»(25).

فهذا المقتطف الذي عبرت فيه (آل سعد) عن حال الرواية النسائية في (قطر) يحمل في تضاعيفه تعبيراً مكثّفاً عن الرواية النسائية في دول الخليج كلِّها دون استثناء.

ومثل هذه الحالة كانت ومازالت وستظلّ مولّداً من أهمِّ مولدات

الحساسية التي نعالجها هنا، ولقد ساهم ضعف الرواية النسائية الخليجية – من حيث الأغلب – في تعرية هذا المولَّد وكشف أوراقه.

وثمة أسباب أخرى لها علاقة بالثقافي أكثر من الفني أو الفردي، نذكر منها النظر إلى الفعل المؤنث – فضلاً عن الأنثوي – على أنه تمرّد...، وهذا ما تعبِّر عنه الروائية نفسها كما نجد في رواية (هند والعسكر) لـ(بدرية البشر)[26].

ومنها كذلك التعامل مع المرأة على أنها الحاجز الأكبر الذي يفصل بين ما ينبغي وما لا ينبغي...، والنظر إليها على أنها مفترق الطرق بين هذا التيّار أو ذاك، فكان ما تكتبه شديد الحساسية لا للمكتوب ذاته، ولكن لجنس كاتبه.

خاتمـــة:

من خلال العرض السابق ننتهي إلى الآتي:

1 – أنّ الحساسية التي تجدها الرواية منا، أو التي نجدها منها، مرتبطة بسمات الرواية ومقوِّماتها، وغيابها يعني غياب الرواية نفسها، فإما أن تكون الرواية بحساسيتها أو لا تكون، ووعينا بهذه السمات والمقوِّمات، وترويجها من خلال الممارسات النقدية الجادة سيرفع من وعي الروائية بجماليات الرواية، ووعي المتلقي أيضاً بالطريقة المناسبة لقراءتها.

2 – أنّ هذه الحساسية استثمرت في أكثر من رواية بطريق خاطئة، ووظفت في هجاء المجتمع، والخروج على قيمه، وزاد من هذا الاستثمار الخاطئ تجاوره مع جهل مطبق من قبل كثير من الروائيات بسمات الرواية ومقوِّماتها، ومجاراة موغلة في جرأتها من قبل كثير من النقاد، وبخاصة أولئك الذين ذهبوا بعيداً في التضحية بركائز الفنّ، وجمالياته،

لخدمة إيديولوجيات معيّنة، ولا فرق والحال هذه بين ناقد إسلامي أو ليبرالي أو حداثي...، تتغير وجوههم، وتتباين أصواتهم، لكن نتاجهم في هذا السياق تحديداً يجيء على الفنّ الروائي وليس له .

3 – تبدو مفردات (الكشف)، و(الهتك)، و(الفضح) دوالاً على غاية الرواية في الخطاب النقدي الخليجي، والصحيح أنها أدوات لغايات تصب في صالح المجتمع، ونهايات الرواية تحدد ما إذا كان الفضح غاية أو وسيلة.

4 – تبدو الروائية الخليجية أكثر استشعاراً لهذه الحساسية وأبعادها وأنماطها من الروائي، وهذا الاستشعار كان سبباً في إشهار بعض الروائيات بلا أسباب نصية مقنعة، كما كان سبباً أيضاً في ابتعاد أخريات، أو تخلّف تجربتهنّ.

5 – من أبرز الدلائل على هذا الاستشعار صفة الاسم المستعار التي صارت أكثر التصاقاً بالرواية النسائية من ذي قبل، ومن الدلائل كذلك تلك الاستثناءات، أو الاستدراكات، أو التوضيحات، التي تجلِّل النصوص الموازية التالية للرواية النسائية .

6 – للحساسية التي تثيرها الرواية النسائية في الخليج أنماطٌ متعدِّدة، أهمها: الحساسية الدينية، والاجتماعية، والسياسية، والنقدية...

7 – مولِّدات هذه الحساسية كثيرة، منها ما يتعلّق بالمبدع، ومنها ما يتعلق بالإبداع، ومنها ما يتعلق بالمتلقي والناقد، وثمة أسباب لا علاقة لها بأطراف العملية الأدبية تحيلنا إلى حدود وعينا بالديني، واشتراطات المنظومة الاجتماعية، والثقافية.

الهوامش

1) هذا ما عبرت عنه بصراحة الروائية السعودية (أميمة الخميس) بورقة ألقتها في ندوة بعنوان (صراع المبدع مع رقيبه الذاتي)، نظّمها منبر حوار بنادي الرياض الأدبي، وأدارها الأستاذ محمد الهويمل، يوم السبت 15 نوفمبر 2008م .

2) ابن منظور، لسان العرب، دار عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، الرياض، (د.ط)، 2003م، ج 4، ص 345.

3) انظر: الخليل الفراهيدي، كتاب العين، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، منشورات الأعلمي، بيروت، ط 1، 1988م، ج 3، ص. 15-16.

4) انظر: ألبيريس، تاريخ الرواية الحديثة، ت. جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، ط 2، 1982م، ص. 7-8.

5) صدرت عام 2007م .

6) هي الرواية السادسة لـ (شفق)، كتبتها باللغة الإنجليزية، ثم تُرجمت إلى التركية بعنوان (بابا واللقيط) .

7) صدرت عن دار الهلال المصرية عام 2003م .

8) انظر: عصام محفوظ، عشرون روائياً عالمياً يتحدّثون عن تجاربهم، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، ط 1، 1998م، 197- 208.

9) انظر – في شأن سمات الرواية – الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث مركز النشر الجامعي، (د.ط)، 2000م، ص. 22-45.

10) انظر: فاطمة خليفة أحمد، نشأة الرواية وتطورها في دولة الإمارات العربية المتحدة، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، (د.ط)، 2003م، ص 10.

11) ألبيريس، تاريخ الرواية الحديثة، ص 7.

12) انظر – في تفصيل ذلك – كتاب بييرشارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية.

13) من محاضرة ألقتها في رابطة الأدباء بالكويت عام 2008م .

14) منيرة السبيعي، بيت الطاعة، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط 1، 2007م، ص 5.

15) المصدر السابق، ص 6.

16) ريم محمد، أحببت ولم أر حبيبي، دار الكفاح للنشر والتوزيع، السعودية، ط1، 2007م، ص 7.

17) ألّفه عبدالله صالح العجيري، وصدر عام 2008م، وحقّق به مبيعات كبيرة، وأحيط بترحيب كبير يمكن رصده من خلال المنتديات التي تملأ الشبكة .

18) انظر: مجلة اليمامة، ع 1940، في: 20 يناير 2007م.

19) ألقيت في ملتقى الباحة الثالث، وعنوانها: (أزمة الشكل في الرواية النسائية السعودية).

20) هذا ما ذكره في برنامج فضاء الرأي الذي بُثّ على الهواء مباشرة يوم الثلاثاء الموافق لـ 24 يناير 2009م، عنوان الحلقة: الروائيون الجدد.

21) ألقيت في نادي المدينة الأدبي يوم الثلاثاء الموافق لـ 17 مارس 2009م، وأدارها الأستاذ عمر الرحيلي .

22) كان تصريحها في مداخلة قدمتها في إحدى فعاليات معرض الكتاب الدولي بالكويت عام 2008م .

23) من الأمثلة على ذلك الورقة التي أعدها (صالح بن معيض الغامدي) تحت عنوان: (سيرذاتية الرواية العربية السعودية بين الواقع والمتخيّل) نشرت ضمن ملفّ: (الرواية بوصفها الأكثر حضوراً)، نادي القصيم الأدبي، بريدة، ط 1، 1424هـ.

24) بدرية الشحي، الطواف حيث الجمر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمّان، (د.ط)، 1999م، ص 12، وانظر كتاب دراسات في أدب عمان والخليج، تحرير: شريفة اليحيائي وأيمن ميدان، دار المسيرة، عمان، ط 1، 2004م، ص.356 - 319

25) نورة آل سعد، أصوات الصمت (مقالات في القصة والرواية القطرية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005م، ص . 41

26) انظر: بدرية البشر، هند والعسكر، دار الآداب، بيروت، ط1، 2006م، ص 129-130.

* * *

رحلة العذاب في عوالم المرأة

قراءة في «رواية شاهندة» للروائي راشد عبدالله

فهـــد حســـين

لسنا هنا بصدد الحديث عن تاريخ شكل شاهندة الرواية التي اعتبرها كتّاب دولة الإمارات العربية المتحدة ونقادها الرواية الأولى التي طبعت في النصف الثاني من سبعينيات القرن العشرين، والتي حملت بين دفتيها التطلعات السردية، والكتابة الروائية، ذات الرائحة الخليجية المحلية، وحفزت الكتّاب الآخرين على ولوج هذا النوع من الكتابة السردية. ولسنا كذلك بصدد الحديث عن كاتب هذه الرواية الذي بات غنيًا عن التعريف، فهو دبلوماسي وسياسي وكاتب (راشد عبدالله).

غير أننا بصدد رواية كتبت قبل أكثر من ثلاثين عامًا، بوصفها عملاً يحمل بين طياته العلاقات الإنسانية التي سطرت بأسلوب يتناسب والبعدين الثقافي والاجتماعي لتلك الفترة الزمانية والمكانية، رواية سلطت الضوء على عدد من القضايا التي تحاول الروايات المنشورة في عصرنا هذا الحديث عنها، رواية طرحت المسكوت عنه، قياسًا إلى الفترة التاريخية التي صدرت فيها، بصورة صريحة، وبلغة واضحة، سهلة التناول والفهم، بعيدة عن التعقيد الدلالي والرمزي والتأويلي.

والرواية التي نحن بصدد قراءتها رواية قامت على رصد طبيعة العلاقات الإنسانية، وشبكة تكوينها، كما سعت إلى الدخول في بنية المجتمع المحلي، وما يحمله من تناقضات وفق مجموعة من الإيقاعات الحياتية التي تفرضها قسوة الحياة، وضنك العيش، مما كشفت عن تلك التحولات التي واكبت بعض الشخصيات الروائية ضمن الإيقاع اليومي للإنسان الخليجي في تلك الفترة الزمنية التي صورتها الرواية، سواء في الريف، أم المدينة، أم البحر، أم الصحراء، فضلاً عن طرح مسألة مهمة في المنطقة، وهي الهجرات الفردية والجماعية من الساحل الشرقي للخليج، إلى الساحل الغربي.

فكــرة الروايــة:

تدور أحداث الرواية حول أسرة غير عربية، كانت تقطن الساحل الشرقي المطل على بلاد فارس، قررت الهروب من الفقر والعوز وتحقيق الطموحات بالحصول على المال، والحج وزيارة قبر الرسول، ليجعلها القدر والفقر والطموح في يد إنسان عربي جشع «سالم» الذي لا يفكر في شيء سوى الحصول على المال، ومن دون مراعاة إلى الوسيلة التي توصله إليه، فغايته تبرر وسيلته، لذلك يأخذ العائلة المكونة من الأب «شهداد»، والأم حليمة، والبنت شاهندة، معتبرًا إياهم لبيعهم والحصول على المال الذي يخرجه من فقره هو أيضًا.

وبالفعل تباع العائلة إلى أحد تجار القرية وهو «التاجر حسين» الساكن في مسكن مع زوجته من دون أبناء أو بنات، لتصبح العائلة قريبة من سيدة البيت، لكن ظروف الحياة في القرية تتغير بوجود شاهندة التي تكبر وتبدأ مفاتنها الأنثوية في البروز، هذه المفاتن جعلت شباب القرية يحلم بالفوز بها، أو بالانقضاض عليها، واشتهائها، مما يضطر سيد المنزل إلى بيعها لأحد تجار الرقيق في أثناء غياب أبيها بوصفه نوخذة على سفينة التاجر حسين.

وتستمر الأحداث في النمو لتصبح شاهندة التي وقعت في حب محمود بن سالم، عارضة له جسدها لمتعته الجنسية أكثر من مرة، ولكنها ترفض الانصياع إلى رغبات جابر تاجر الرقيق الذي طلب أن يقضيا وقتًا ممتعًا مع بعضهما البعض، مما جعل الأخير يطلب الزواج منها، لتعيش شاهندة مع جابر زوجة له من دون حب، ولأن جابرًا غير مخلص لشاهندة، بناءً على سلوكه مع النساء اللائي يؤخذن رقيقًا، بدأت هي الأخرى في علاقات جنسية متعددة مع رجال القرية، بدءًا مع عبدالله خادمها الخاص، وأحد رجال جابر، أثناء غيابه في رحلات تجارة الرقيق، بل بات أمرها مفضوحًا بين الناس، لأنها لم تكتف بعلاقتها بعبدالله، إذ راح عبدالله يقدمها إلى من يرغب ويدفع.

وبمجرد معرفة جابر ما بين شاهندة وعبدالله أخذهما إلى الصحراء ليترك عبدالله في مكان من الصحراء وحيدًا، وشاهندة في مكان آخر عند رجل عجوز فقير بائس، هو «سيف»، ليس لديه سوى غنمة يشرب من لبنها، ويقتات على ما يقدمه القادمون بين الحين والآخر، وبموته تبدأ رحلة جديدة لشاهندة في الصحراء من دون معرفة مصيرها، لكن القدر يخبئ لها رجلاً يأخذها إلى المدينة، لتكون زوجته وتصبح بعد ذلك ملكة المكان، ولرغبة في الانتقام تطلب شاهندة أن يؤتى لها بمحمود لأخذ ثأر جسدها وحبها، الذي أهانهما، هكذا تكون شاهندة في كل أحداث الرواية، وفي أمكنتها وأزمنتها، معرية واقع مرحلة تاريخية واقتصادية في تلك الدول المطلة على ساحلي الخليج العربي بصورة عامة، وكشف هذه المرحلة تحديدًا في دولة الإمارات العربية المتحدة.

المكــان المفتــوح:

شغل مكون المكان في العمل الإبداعي حيزًا لدى النقاد، دراسة وتحليلاً وتنظيرًا، لما له من دور فاعل في التكوين السردي، لذلك تعامل المبدع

مع المكان بأشكال متعددة، وبحسب رؤية المبدع إلى المكان، وتطلعه للشخصية التي سوف تعيش، وتتعامل مع هذا المكان.

وقد بين هنري متران المكان، بقوله: «المكان هو الذي يؤسس الحكي؛ لأنه يجعل من القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة»[1]. أو كما يقول نبيل سليمان «المكان، في المبدعات الفنية والأدبية عنصر جمالي أساس، عنصر شكلي وتشكيلي، وليس ديكورًا، إنه يكوّن الهوية الجماعية»[2]، وهذا ما يعطينا الدلالة الواضحة بأن المكان يؤدي دورًا مهمًا في فهم علاقته بالأفراد والأحداث والأصوات، فالمكان يرسم خريطة بناء معماري هندسي لحركة الشخوص في العمل الروائي، وهذا ما حاول الكاتب أن يظهره، وينسجه في ضوء العلاقة بين الشخصية والمكانين المفتوح والمغلق.

وحينما نتحدث عن المكان، فإنه يأخذ مسارين، أحدهما: المكان العام، كالمدن والقرى والصحراء والبحر، والأزقة والممرات والشوارع وغيرها، حيث تعيش فيه الشخصية وفق إرادتها، وضمن معايير المجتمع الذي أرساها، وما يحيط بها من قوانين وتشريعات وضعها المجتمع، وأسهم الإنسان في تكريسها. وهناك المكان الخاص، الذي يعطي الإنسان حرية اختياره، ووضع قوانينه بنفسه، مثل: البيت والغرف، والمرافق التي تتبعه.

ولأن المكان له تأثير على الشخصية الروائية من خلال العلاقة المباشرة، كأن الشخصية موجودة في المكان ذاته، وغير المباشرة كالشخصية التي تعيش أحلام اليقظة تجاه مكان معين، لذلك كشفت رواية شاهندة عن بعض الأمكنة العامة والخاصة التي أسهمت بشكل مباشر في نمو الحدث الروائي، وتطور بناء الشخصية الروائية التي أبرزت طبيعة التناقضات المجتمعية في أمكنتها العامة والخاصة.

ومن الأمكنة التي برزت في الرواية، القرية والمدينة، هذان المكانان اللذان يمثلان استقرار السكن، والمقام، وتغير الأمزجة، والحياة المعيشية،

وهما المكانان اللذان برز فيهما بيوت قرية الحيرة، وتحديدًا بيت سالم، في بداية الرواية، وبيت التاجر حسين، أما المكون الآخر الذي وظفه الروائي فهو البحر، ذلك المكان الذي تمثل في الغضب الطبيعي لعالمه، ومصارعة المجهول، وصدق معاشرة الإنسان له، وغدره في العطاء والخداع، وهناك الصحراء، التي أسهمت في خشونة الإنسان، وتعوده على شظف العيش، وقسوة الحياة، ومصارعة المباغت والمفاجئ، وهو البحر الذي يعطي شاطئيه إلى منطقتين مختلفتين في العادات والتقاليد والأعراف والموروث الثقافي، واللغة أيضًا. وجاء المكان الثالث يمثل الصحراء بما تحمله من ألم وحسرة ونهب وقسوة على الإنسان البسيط.

البحـــــــر:

البحر مكوّن من مكوّنات البيئة المحلية بمنطقة الخليج العربية، وأحد ملامحها الأساسية، فكثير من الأعمال الإبداعية الشعرية أو السردية أو المسرحية، أو حتى الأعمال الدرامية التلفزيونية والسينمائية تعاملت مع البحر بصور متعددة ومختلفة، فالبحر بالنسبة إلى أبناء الخليج مصدر رزق رئيس، فمن خلاله يتم صيد الأسماك، واستخراج اللؤلؤ، ومكان للتبادل التجاري، ومحطة لأسواق متعددة عربية وعالمية.

واستمرت العلاقة وطيدة بين الإنسان الخليجي والبحر منذ القدم وحتى يومنا هذا، «فالبحر ذلك هو الماضي المدمر، هو الحنين والوجع والمغامرة، الصيد والغوص والتجارة، من شاطئه إلى مداه، إنه العلاقات الإنسانية التي تظهر غريزة على كل حال مرة، ومقيتة مرة»(3). وبالإضافة إلى أن البحر مكان للرزق، فهو مكان للراحة والاستجمام والمتعة النفسية، إلا أن الرواية تعاملت مع البحر باعتباره مكان غدر وقسوة وفقد، أي طرحت الرواية العلاقة المؤلمة مع البحر، وليس ضمن علاقة الحب والعطاء.

وعلى الرغم من عذابات الإنسان التي لاقاها من البحر، فإن البحر كان ولايزال مكونًا مهمًا في العملية الإبداعية الشعرية والسردية، فهناك من الأعمال الروائية المهمة التي تعاملت مع البحر بوصفه مكانًا مفتوحًا في الأدب العالمي، مثل: «عمال البحر» لفيكتور هيجو، و«الشيخ والبحر» لأرنست همنجواي، وكذلك في السرد العربي، مثل: «السفينة» لجبرا إبراهيم جبرا، وثلاثية حنا مينة «حكاية بحار والدقل والمرفأ البعيد»، و«اللآلئ ونشيد البحر» لعبدالله خليفة، و«وسمية تخرج من البحر» لليلى العثمان، و«النوخذة» لفوزية شويش السالم، و«أحداث مدينة على الشاطئ» لمحمد حسن الحربي، وغيرها.

وكما وظف الشاعر العربي البحر وتلك المحن التي عانى منها الإنسان، توظيفًا يكشف عن معاناة الإنسان تجاه البحر، وهيجان أمواجه، وقصيدة أنين الصواري للشاعر البحريني علي عبدالله خليفة تؤكد ما كان يكنه البحارة والغواصون وأهاليهما، حيث بينت القصيدة كيفية استقبال الأهالي للبحارة والغواصين بعد غياب يطول إلى عدة أشهر في عرض البحر:

«زغردي يا خالتي.. يا أم جاسم
زغردي قد عاد طرّاق المواسم
جهزي الحناء، هاتِ الياسمين
هاكِ ماء الورد والعود الثمين
عطري (البشت) وأعطيني الخواتم
طافت البشرى بأهل الحي.. قومي
واتركي عنكِ تعلات الهموم
قد سمعت الكل في الأسياف يحكي
عن شراع في المدى اجتاز اختبارات المحك»[4].

إن التعامل مع البحر في العمل الأدبي نابع من رغبة في توظيف الذاكرة الموروثة في التكوين الثقافي، لذلك كان البحر ماثلاً في السفر والترحال، حتى أن البحر بوصفه مكانًا مرتبطًا بالذاكرة الثقافية للمجتمع الإماراتي، حظي باهتمام كبير من قبل الكتاب والمبدعين، بل أخذ مركزًا متقدمًا في السرد القصصي والروائي الإماراتي، إلى «درجة أن البعض عدّ البحر محورًا رئيسًا، وعلامة بارزة نفسية ومعنوية في الأعمال السردية»(5).

غير أن رواية شاهندة تكشف عن علاقة مؤلمة مع الإنسان الخليجي، ليس في البحر فحسب، بل حتى على اليابسة، حيث طوفان مياهه تخرج من البحر إلى الساحل وتصل إلى البيوت، تاركة آثارًا سلبية، هكذا صورت الرواية، بقولها: «وبدأت أصوات الرياح تختلط بأمواج الخليج تحمل ذرات الرمال المحملة بالمياه والرطوبة لتهاجم الناس داخل بيوتهم من خلال الثقوب الكثيرة الموجودة في بيوت الخوص، ويرتعد الناس من هذه الأصوات داخل بيوتهم الخاوية، لقد تحولت القرية إلى قبور في داخلها أناس أنصاف موتى أو أنصاف أحياء»(6).

تكشف العلاقة غير المتجانسة بين البحر والمكان عن طبيعة الحياة داخل المجتمع البسيط الذي يعيش في أمكنة قريبة من البحر، الأمر الذي يجعل هذه البيوت عرضة إلى الدمار، خاصة حين تفيض مياهه، جارفة معها الرمال والأتربة، ومخربة البيوت التي بنيت، إما بالطين أو بسعف النخيل، كما ذكر النص.

كما صور الكاتب أن هذه البيوت تبرز حالة اجتماعية يائسة، وظروفًا اقتصادية صعبة، وضنكًا من العيش، لذلك بين النص أن المكان معرض لهجوم مياه البحر ليحوّل البيوت إلى مكان مقفر خال من الناس، وكأنه مقبرة يعلوها الحزن والكآبة والألم، وهنا يؤكد الكاتب على الوضع الاقتصادي البائس لدى أناس المنطقة الذين يعتمدون على البحر كمصدر رزق لهم.

هكذا يكون طغيان البحر على الساحل الذي يفرض على الناس الوقوف عنده، ينتظرون عودة أقربائهم من رحلات صيد السمك، أو استخراج اللؤلؤ، لكن هذا الوقوف والانتظار يكلل أحيانًا بالفرح، حينما يعود الغائب سالمًا، ويتلبس الحزن والبكاء في حالة الفقد والغياب، وهذا ما حدث إلى سفينة الغواصين الخاصة بالتاجر حسين، الذي ظل واقفًا ينتظرها، أو يترقب خبرًا أو علامة تفرحه، «ووصل حسين إلى الساحل، ونظر إلى الخليج، وكلما شاهد أمواجه العالية العنيفة كاد أن يبكي»(7)، بكاءً بات حقيقة بعد ما عرف أن السفينة ابتلعتها مياه البحر، وأكلت أسماكه بحارتها، من أحد رجال القرية، حيث «همس في أذن حسين: لقد غرقت السفينة»(8).

وفي الوقت ذاته يكون الوقوف كذلك على الساحل للتوديع والفراق المؤقت بين العائل والعائلة، مثلما حدث إلى عائلة شهداد بعد أن أقر التاجر حسين أن يكون شهداد ربانًا لسفينته إذ «ظلت الأم والابنة واقفتين على الساحل تشهدان السفينة وهي تبتعد شيئًا فشيئًا حتى غابت في مياه الخليج.. وعادت شاهندة وحليمة في خطوات بطيئة نحو قرية الحيرة حيث بقيتا في انتظار الرجل الغائب»(9).

وإذا كانت سواحل البحر ذات علاقة مضطربة بين الإنسان والبحر، فكيف تصبح هذه العلاقة حينما يكون الإنسان في عرض البحر، وفاقد المعرفة بالاتجاهات والمكان، ويصارع الأمواج العاتية التي تحوّل الأجسام القوية الضخمة إلى أجزاء صغيرة ضعيفة، ويُهزم المرء الذي يحلم بحياة جديدة وظروف مناخية تساعده على البقاء، لذلك كادت عائلة شهداد أن تفقد حياتها، وتتحوّل إلى لقمة سائغة لأسماك البحر المفترسة، مما يعطينا دليلاً على اضطراب مياه البحر وغدره «وقطعت حديثه هزة عنيفة بالمركب، فلقد جاءت موجة رفعت المركب الصغير إلى أعلى وألقته، ساعة كاملة يصارعون فيها الأمواج، وأصبحت المركب كريشة في مهب رياح عاصفة غير منتظمة،

بدأت السفينة تسير بلا ربان كأنها تبحث عن شاطئ في بحر بلا شواطئ»[10].

وفي الوقت الذي يمارس البحر سطوته على الناس وأمكنتهم الهادئة، جعل الكاتب من أسرة شهداد، ومن خلال البحر مصدر خطر يزعزع العلاقات الاجتماعية والأسرية، بوساطة الهجرات التي تمثلت في الوافد الغريب الذي يحمل ثقافة تختلف عما هي عليه في المجتمع الإماراتي، وهذا ما كشفته تصرفات شاهندة حينما بدأت في نسج علاقات جسدية مع محمود بن سالم، ومع الرجال الآخرين عن طريق عبدالله خادمها الخاص.

كما كان ينظر إلى البحر وعظمته ليكون مصدر قوة للإنسان في تحدى الواقع المعيش، والأخذ بما يملك من شموخ في شق طريق الحياة، فكان سالم ينظر إلى البحر ليستلهم منه سطوته، ولينال من خلاله قسطًا من قوته، حيث راح يخاطب نفسه على لسان الراوي: «ونظر إلى الساحل يستلهم من قسوة المياه طريقة جديدة للبحث عن كسرة خبز.. وكثيرًا ما كان يأتي وحده إلى الساحل ينظر إلى المياه العاصفة الهادرة ويشعر أنه قوي كقوة مياه الخليج، لقد صارع الأمواج حتى وصل إلى حافة الجزيرة، وأمسك بيديه صخورها»[11].

ولكن ليس طوال الوقت يقف البحر بجانب البحار، وتقف الأمواج مسايرة الغواص، وتتعاطف الرياح مع سير السفن والمراكب، فغدر البحر يطرأ بشكل مفاجئ ومباغت، وعندها يكون المركب في عرض البحر جرمًا صغيرًا محاطًا بأسماك مفترسة متوحشة متعطشة لأكل لحوم البشر، فبعد «أن تحرك القارب في طريقه إلى الهند تصدت له سمكة كبيرة بدأت تعصف بالقارب يمينًا ويسارًا، وكانت السمكة تضرب بذيلها في مقدمة القارب فيرتد إلى الوراء، ثم تدور من حوله، ثم تضرب هنا وهناك حتى حطمت القارب، وبدأت تلتهم من فوقه ..»[12].

وعلى الرغم من أن دولة الإمارات العربية، ودول المنطقة مشهورة بالتجارة عبر البحر وباستخراج اللؤلؤ، والتشكل الاقتصادي والتجاري، فإن الكاتب لم يعط ربان السفينة أو النوخذة دورًا مهمًا في الرواية، واكتفى بالوقوف على علاقة الإنسان بالبحر وتقالبات مياهه، وكيفية الصراع الذي يحدث بين هذا الإنسان وأمواج البحر، كما اكتفى بإسقاطات سريعة حول العلاقة بين البحارة والنوخذة، ليكشف عن طبيعة المجتمع المحلي الذي يتكون من أغنياء كالتجار، والفقراء وهم الغواصون الذين لا يملكون سوى أجسامهم السمراء، وخشونة سواعدهم، وقدرتهم على تحمل الشدائد، مما فرض عليهم واقعهم المعيش أن يكونوا ضحايا هذه المرحلة الزمنية.

إن هذه العلاقة المضطربة غير المنسجمة تكشف عن طبيعة الصراع الطبقي الذي يشير إلى التسلط والاستعباد من قبل النوخذة أو ربان السفينة أو التاجر، وإلى ضعف الغواص الذي رهن كل حياته وطاقاته من أجل البحث عن لقمة العيش، إلا في موقف النوخذة علي، وعلاقته بالبحارة والغواصين، حيث تعطي الرواية موقفًا للنوخذة علي، حينما أمر بربط الرجل الذي سرق بعض التمر وشرب بعض الماء، حينما كان الاقتصاد في تناول الطعام والشراب سمة أعلنها النوخذة «وجمع الرجال ليشهدوا هذا المشهد اللعين، ثم أمر بجلده.. ثم أمر بكيه.. ثم أمر بربط بعض الحجارة في رجليه وألقوه بعدها في البحر»(13).

وقد برز هذا الأمر من قبل أحد البحارة الذي يرى جبروت وغطرسة علي، حيث الحوار بيّن «عري النوخذة وقهره، واستغلاله إياهم، وتمييزه نفسه عنهم عن طريق الممارسات الاستعلائية غير العادلة وغير الإنسانية التي كان يمارسها بحقهم، فضلاً عن ممارسته ضروبًا من السادية في معاقبة البحارة من جراء قيامهم بأفعال هي دون ما كان يبيحه لنفسه»(14).

وبمعنى آخر، فالنوخذة نفسه لم يمنع إرادته من تناول الطعام

والشراب كيفما أراد، ولم يمتثل لقانون السفينة والالتزام بما أعلنه للبحارة والغواصين، وفي الوقت الذي لم يمنع معدته من خرق الاتفاق، لم يمنع قوته وبطشه من تعذيب البحار، وإهانته أمام الجميع، ويبدو أنه موقف جدير بالاهتمام لمعرفة مدى استعلاء النوخذة وطغيانه.

وهنا نقف عند تعلق الإنسان في المنطقة بالبحر، ولجوء الكاتب لتوظيف هذا المكون الممزوج بذاكرتنا الثقافية، حيث الاهتمام بالبحر يكمن في قرب المكان من سكن الناس والأهالي التي شيدت بيوتهم عند سواحله، ولأن البحر أحد مصادر الرزق الأساس، فضلاً عن جعل ركوب البحر والدخول في مخاطره هي مهنة للكثير من الآباء والأجداد، بالإضافة إلى أن البحر بات في عصرنا ملجأ إلى الراحة والاستجمام.

القريـــة والمديـــنة:

مما لا شك فيه أن المدينة كانت إحدى الروافد الرئيسة لحركة الإنسان الحضرية والعمرانية والتحديثية، وحينما قيل: إن الرواية بنت المدينة؛ فلأن هذا المكان موصوف بمؤسساته الاجتماعية والاقتصادية والتجارية والثقافية، وقد بيّن جورج لوكاش أن الرواية بنت المدينة، معتبرًا أن هذا المنجز الإبداعي يحتاج إلى تطوّر في المفهوم المجتمعي، والتطور على الصعيد الاقتصادي والسياسي، وبمعنى آخر أن الرواية نتاج الطبقة البرجوازية.

وعلى الرغم من أن الكاتب لم يعطنا دلالات أو إيحاءات على كره المكان أو حبه له، وإن كشف كره بعض الشخصيات تجاه المكان في الرواية، فهذا الكره ليس للمكان نفسه، بقدر ما هو متجه إلى الحالة التي يعيشها هذا الفرد أو ذلك، وهذا يعود إلى أن مدن المنطقة الخليجية لم تكن بذلك الاتساع والضجيج والجغرافية التي تحتلها المدن العربية الأخرى كبغداد ودمشق والقاهرة مثلاً، لذلك هناك بعض الكتاب، مثل: دستويفسكي وتولستوي، وغالب هلسا وعبدالرحمن منيف وغيرهم[15].

ونعتقد أن هذا الرأي لا يبخس حق الريف أو القرية في الجانب الإبداعي، حيث الزراعة والحياة الريفية البريئة، والمجتمع المتقارب في العادات والتقاليد والأعراف، فهذه الأمكنة، المدنية والريفية أو القروية، تحمل طابعًا خاصًا ومختلفًا من مدينة إلى أخرى، ومن ريف إلى آخر، ومن قرية لأخرى، وفق معطيات الظروف والمناخات، وطبيعة تكوين المجتمع، والحياة، مما جعل المبدع يحرك متخيله الذهني ليقدم عملاً يراه مناسبًا لهذا المكان أو ذاك، وإن كان مكانًا وهميًا بعيدًا عن الواقع، لذلك «ظلت القرية تحتل في الرواية العربية مكانًا رفيعًا في جماليات المكان»(16).

وتقول زهور كرام: «يتشكل الفضاء داخل النص الروائي وفق معطيات التجربة التي تخوضها الشخصية في علاقتها بسؤال ما، ضمن شروط الانزياح عن المستوى المادي للفضاء تبعًا لسلطة المتخيل ومنطقه، فإن طبيعة الرؤية الإدراكية للمعرفة، وكذا اللغة التشخيصية لمعالم السؤال تكون وراء المفهوم الذي يتخذه الفضاء داخل النص»(17)، وهذا يعني أن العلاقة بين المكان والشخصية الروائية علاقة متينة تنبع من رؤية الشخصية للمكان، وكيفية التعامل مع كل الكائنات والموجودات فيه تبعًا للعلاقة المنسوجة بينهما.

وهكذا جاءت شاهندة إلى مدينة، من دون أن تعرف عنها شيئًا، سوى أنها تريد العيش في مكان آمن بعد رحلة مضنية ومتعبة، ولا ترتبط بها بأي علاقة، «فانتهت رحلة الصيد وعاد الرجال ومعهم شاهندة أو بقايا امرأة في طريقهم إلى المدينة»(18)، مما يوحي بأن المرء يلجأ إلى أي مكان يعتقد أنه قد يجد راحته وطمأنينته، ومن هنا صور الكاتب حالة شاهندة وهي تدخل القصر في المدينة لتنبهر بجمال المكان ومحتوياته، إذ «دخلت شاهندة قصرًا ما رأته في كل حياتها، إن روعة الفناء وجمال الحدائق والأرض الرخامية وصفوف الحرس والخدم وتلك الاحترامات الكثيرة التي يقدمها كل هؤلاء الناس لسيدها، جعلت دماء جديدة تدب في جسدها المتهالك....»(19).

لقد عاشت شاهندة في القصر منعّمة مرفّهة لا تحتاج إلى أي شيء غير الانتقام من محمود، الشاب الذي أحبته وأعطته حبها وجسدها، ولكنها كانت مستغربة من طبيعة هذه الحياة التي يكون فيها الرجل صاحب القرار في كل شيء حتى مصير الإنسان، فله السلطات السياسية والاجتماعية والجنسية والاقتصادية أيضًا.

كما أن للسلطات التي أخذها الإنسان بحكم الموقع، والطقوس الخاصة بالمكان، وعاداته وقوانينه، التي قد لا تجدها في أمكنة أخرى، أوقعت شاهندة في حالة من الاستغراب والدهشة لدور الزوجات وهن يقدمن لأزواجهن النساء بفخر واعتزاز، فما برحت أن قالت لها صاحبة القصر: «الحياة في القصور نوع آخر من الحياة، إن العلاقات هنا ليست العاطفة وحدها التي تتحكم فيها، هنا تتحكم شهوة السلطة، والمناصب، والأموال، والملك، وحب التغيير، والمؤامرات، والمكائد، وما كان خارج السور طبيعيًا فهو من داخل السور غير طبيعي»[20]، وكأنها خرجت من الارتباط العادي والطبيعي الأولي بين هذا المكان وساكنيه، الذي يتمثل في الأكل والشرب والنوم، ولأن الروائي يرمي من إبراز هذا القبح في فضاء المكان جعله يفقد جماليته الحميمة التي تنشأ بين زواياه وذهنية القاطن، مما يحرك في عقلية المتلقي والسارد معًا تلك الأدوار التي تؤدى داخل القصور، وما ينبغي أن تكون سلوكيًا واجتماعيًا وعرفيًا، وهذا «ما يمنح المكان الطابع الانفلاتي من القيم الايجابية إلى حد تلاشي الحميمة»[21].

وهذا التصور الذي أتى به الكاتب من خلال القصر ليقدم لنا شهادة واضحة المعالم عن بعض العلاقات المتناقضة في المدنية وبين رجالات السلطة ومتخذي القرار، وبمعنى آخر، إن الإنسان في هذا المكان يقع في إشكالية التوازن التي تأخذه إلى حالات من القلق والاضطراب، فعالم هذا القصر هو جزء من عالم المدينة التي تخترق القوانين والأعراف الاجتماعية، بل تخترق التقاليد المتعارف عليها في الطبيعة الإنسانية، فالمدينة أو القصر الذي هو

جزء منها يتسم بحياة مغلقة، ولا تنفتح إلا بأمر السلطة المتسيدة، لذا ففي داخل هذا المكان تكمن الأسرار والمؤامرات.

وعلى الرغم من هذا، فإن القرية لم تكن أقل درجة من المدينة في التعاطي بهذه العادات والتقاليد وإن كانت بشكل مختلف؛ لأن المدينة والقرية في منطقة الخليج تكاد تكون واحدة وقريبة في الملامح، حيث كل أو معظم الأمكنة الحياتية في المنطقة قد لا يمكن أن نطلق عليها مدنًا حتى وقت قريب، قياسًا بمفهوم المدينة التي أنجبت الرواية، خصوصًا في تلك الفترة الزمنية التي تحدثت عنها رواية شاهندة.

والقرية الخليجية كالمدينة الخليجية يسودها الفقر، وقد ينتشر فيها الجهل، ويصبح الغني سيدًا ومتصرفًا في المكان والإنسان والأرزاق أيضًا، «فهنا في الحيرة لا قيمة للعلم حتى لو كان يخدم التجارة نفسها، ولا قيمة لأي إنسان إلا للإنسان التاجر»[22]، وبالإضافة إلى أن علامات الحزن والكآبة تظهر نتيجة للجهل، فلا «فرق بين القرية ومقابرها سوى أن القرية تمثل مساحة أكبر، والمقابر تحتل مساحة أصغر»[23].

ولكن هذا الفقر والحزن اللذين ينخران في أجساد الأهالي الذين استوعبوا كيفية التعامل مع ظروف الحياة، كانت هناك بعض الأسر تتمتع بنوع من العيش الرغيد، حيث كانت تجارة الرقيق وشراء العبيد رائجة، بين هؤلاء الذين تختلف طبيعة تعاملهم مع عبيدهم، فهناك من يقسو عليهم، وهناك من يكون رحيمًا، وهذا ما كشفه الكاتب من خلال أسرة شهداد التي بيعت إلى التاجر حسين، فقد «دخلت الأسرة بيتًا تبدو عليه آثار النعمة والثراء، واستقبل أهل هذا البيت الأسرة الجديدة القادمة بكل ترحاب»[24].

قد يجعل الفقر والجهل المرء لا يفكر في شيء، سواء إشباع رغباته الجنسية التي يراها لا تكلف ثمنًا في مجتمع يسوده الفقر، لذا كان الشباب في قرية الحيرة جائلين من مكان لآخر، أو البقاء عند مكان معين لينظروا

الفتيات المارات، أو اللاتي يرغبن في الشراء من المحال، وهذا ما أكدته الرواية على لسان الراوي: «وكان الشبان يتجمعون عند التاجر الذي تذهب إليه لتقضي منه حاجات بيت سيدها ليسمعوا صوتها، وليشهدوا عن قرب ذلك الجسد الغض ..»(25)، أو ما أكدته شاهندة نفسها قائلة لأحد شباب قرية الحيرة «أنتم معشر شباب القرية تتمتعون بكثير من الخيال .. هل تتصور أنني أقيم معك أنت علاقة ما .. مهما كانت هذه العلاقة»(26).

ويعني أن شاهندة التي جاءت حاملة عادات وتقاليد وثقافة مجتمعية تختلف عما في المجتمع الإماراتي، فإنها أصبحت تمثل فتنة للقرية وشبابها، وكأن الكاتب يرمي إلى تعدد طبائع من يقدم مهاجرًا «فالمرأة والشيطان صنوان، يسعيان إلى فتح مجال ضلالة الناس، لما يرونه من تزيين الشيء الذي يثير شهواتهم»(27)، فالشباب يعيشون ضمن مجتمع مغلق يحمل ثقافة متناقضة مع ثقافتها التي لا نرى أنها ثقافة تجيز للجسد حرية التصرف بما يخل من قيمته، أو قيمة ثقافة ذلك المجتمع.

وهذا التعلق بشاهندة من قبل الشباب الذين لا يرون في المرأة سوى جسدها ومفاتنها، وكيفية إشباع رغباتهم الجنسية المؤقتة من خلال الرؤية إلى هذا الجسد أو الوصول إليه، وكأن «المرأة هنا فتنة تجمع بين الحس وإثارة أعمال الشغب، إنها تمعن في إغراء الرجال، إما بسحرها أو بإبقائها الاضطراب والهياج في النفوس»(29)، مما جعل أهالي القرية يرونها لعوبًا بعد ما استعصى على الجميع الفوز بلمسة أو جلسة متعة، عدا محمود بن سالم، لذلك فكر أهالي القرية بصوت مسموع في محاسبتها ومعاقبتها.

ويشير هنا إلى أن المرأة تعيش في ظل تلك القيود الذكورية، والاشتهاء المادي والحسي والجسدي يفرض عليها الكثير من الاستلاب، الذي يشيده الرجل والمجتمع معًا، حتى تغدو المرأة غير قادرة على فعل شيء سوى تحقيق رغبات الرجل بتلك المفاتن التي تتميز بها، ولكن شاهندة الشابة

التي ترى مفاتن جسدها بدأت تتفتح وتتبرعم، تريد أن تكشف صبواته وأنوثته المكبوتة لذلك راحت تمارس فعل التحرر على الرقابة الذاتية والعائلية والمجتمعية كما تتصور هي لمفهوم التحرر الذي أخذها إلى التمرد، إلى نوع من التحدي الفردي ضد المجتمع.

وإذا كان منزل التاجر حسين الذي هو ملجؤها أصبح غير راض عن تصرفاتها، بل بدأت المشاكل في بيت التجار حسين تكبر، وتزداد بعد ما كانت تسوده ملامح السعادة والفرح، هكذا جاء النص ليقول: «وتبدأ المشاكل في البيت الذي رفرفت عليه السعادة في حين أن كل بيوت قرية الحيرة يخيم عليها الفقر والجوع وكل أنواع التعاسة»[29].

لقد فرضت قوانين القرية وعاداتها الاجتماعية على شاهندة الخروج من المنزل سيرًا على الأقدام، راغبة في استنشاق هواء نقي، بعيدًا عن المؤامرات والأقاويل والتهويلات التي تحاك ضدها، لكنها ترى كل هذه الأمكنة، من أزقة، وبيوت في قرية الحيرة، لا تهتم إلا بالحديث عن الشائعات، فها هو الراوي يخبرنا بأن شاهندة «تركت البيت وسارت وحدها في شوارع الحيرة تنظر إلى هذه المنازل بكثير من الحقد، فلقد انتابها شعور بأن في داخل هذه البيوت حديثًا واحدًا هو حديث شاهندة وعلاقتها بمحمود»[30]، الشاب الذي كان يتودد لها منذ اليوم الأول الذي أتى بها أبوه سالم من الجزيرة، «وذات يوم انتظرها محمود في مكان مهجور من القرية .. وكانت تسير في طريق العودة، لكنه وضع يده على فمها حتى لا تصرخ وقادها إلى البيت المتهدم بيده الأخرى»[31] حتى استطاع أن يدخل معها في علاقة جنسية ليس بقدرته، بل برغبة منها وقناعة بتصرفها.

وهذا الإقدام على مجالسة محمود وإعطائه ما يشبع رغباته ونزواته، وغرائزه الجنسية، وشهواته الحيوانية كان وراءه حب شاهندة له، ورغبتها في الزواج منه، فهي التي ذهبت له بإرادتها متجهة إلى بيته «وطرقت الباب،

خرج محمود، سار محمود بجانب شاهندة في طرقات الحيرة الخاوية...»[32]. وهي التي وهبته الشعور بالدفء والحنان حينما «شعر محمود بالدفء من حرارة جسدها، وأحس بنهديها يكادان يخترقان أضلاع صدره ...»[33]، وعلى الرغم من ذلك فإنها كانت تشعر بالقلق في كل مرة تكون معه، لاعتقادها بأن محمود لن يقف معها، وسيتخلى عنها، لذلك كانت تقول له: «وأنا بجوارك يا محمود أشعر بالخوف والقلق، ولا أشعر إطلاقًا بالاطمئنان

- هل لأنكِ فقدت الليلة ؟

- أنا لم أفقد شيئًا وسعيدة بهذه الليلة كما لم أسعد من قبل .. لقد أعطيتك دونما شعور بالفقدان»[34].

وفي الجانب الآخر فشاهندة لم تخف هذه العلاقة على أمها، بل صارحتها قائلة: «أمي مشكلتي أنني أحب شخصًا ما في القرية، وهذا يعذبني ويضايقني ويخيفني.

- ربما يكون الحب في قرية الحيرة عيبًا، ولكن في بلادنا ليس عيبًا»[35].

وهذا يعني أن الازدواجية بين رغبات الرجل وطموح المرأة، فما يسمح للرجل القيام به هو شيء طبيعي تمامًا، ومقبول، وتحديدًا في عملية الاتصال الجنسي خارج المؤسسة الزوجية، إذ يغفر المجتمع له، بينما لا يغفر للمرأة إذا مارست هذا الفعل نفسه، حيث تعتبر مخطئة وعاصية وخارجة عن القانون الاجتماعي، وما يقوم به محمود هو انتصار لذكوريته وفحولته التي استطاعت أن تطوع جسد شاهندة لرغباته المتأججة المتحفزة الناظرة إلى المرأة وكأنها وسيلة لرغباته وحماية لعجزه الاجتماعي وإحباطاته النفسية واضطهاده من قبل الآخر.

الصحـــراء:

تتصف منطقة الخليج العربية في جزء منها بمساحة جغرافية صحراوية، وبأرضها القاحلة، وعشبها القليل، ومطرها الشحيح، وعلى الرغم من هذا كله، فقد أعطت الصحراء المبدعين فرصة التخييل والقول الشعري، قبل الإسلام وبعده، والذي لايزال يتردد على الألسن إلى يومنا، مما دل على أهمية الفضاء الواسع بالنسبة إلى الإنسان الذي عاش مجتمعًا قبليًا خاضعًا لقوانين الصحراء وتقلباتها، من دون النظر إلى تلك الوحدات السياسية في المدن وأمكنة الاستقرار.

إن الصحراء مكان الحرية، والميل إلى الصفاء، والتخلص من القيود المكانية والزمانية، فصفاؤها غذاء للروح، وظلمتها ملجأ لأحزان الإنسان البدوي، لذلك تحمل هذه المساحة الشاسعة من الفضاء المكاني الأحلام والحكايات والأساطير، إذ كان ينظر إلى هذا المكان بوصفه محفلاً ثقافيًا يسهم في إتاحة فرصة للتأمل والتفكير، لما يحمله هذا المكان من ذاكرة ثقافية ورمزية حفزت الشعراء والأدباء على الكتابة والإبداع.

لقد عاش الإنسان العربي في منطقة الصحراء بتصورات بسيطة، وتطلعات محدودة على الرغم من اتساع الأفق الرحب لديه، إذ يتطلع البدوي إلى السماء، لكي يتواصل مع عالمه الدنيوي، ويتطلع إلى الأرض، لكي يعيش وفق شريعة الصحراء مدافعًا عن نفسه ومملكته الصغيرة، غير أن هذه المنطقة تعرضت لتطورات وتغييرات أدت إلى تغيير رؤية البدوي تجاه الواقع المعيش، حيث لعب اكتشاف النفط في منطقة الخليج العربية دورًا في تغيير البنية الاجتماعية والاقتصادية لأبناء المنطقة أنفسهم.

تناولت الأعمال الإبداعية الصحراء كفضاء مكاني بصورة قليلة، قياسًا إلى البحر والريف، وذلك يعود إلى طبيعة المكان والعلاقة الحميمة التي تربطه بالإنسان نفسه، حيث يقول وليد أبو بكر: جاءت هذه القلة في التناول

أسماء القوميين العرب في أمريكا ويمزقها، ويضع البقايا في منفضة السجائر».

كأنه بهذه النهاية المحمّلة بالدلالات، والتي لا يمكن فصلها عن التداعيات الحكائية للرواية، يفرِّغ الفعل الروائي من جاذبية الشخصيات الإشكالية المهووسة بمقارعة السائد، والمبشِّرة بالمختلف وقيمه بما هو (آخر) ليعود به إلى تسويات (عبدالقدوس الأنصاري) في رواية (التوأمان) أي إلى الخيارات الفكرية للبطل الأخلاقي (رشيد) المتمسك بعاداته وثقافته وتقاليده، حيث الهوية المؤسسة على الرنين الدعائي الغائم للمكون الديني، مقابل توأمه (فريد) المندفع في مغريات الثقافة الأجنبية، وكأن الوصفة الأيديولوجية هي ذاتها لم تتغير حيث الإبقاء على ارتهانات الفرد المبررة – روائياً – كرهانات.

ومن ذات المنطلق المؤكد على أن اللغة شكل من أشكال الأدلة الأيديولوجية، يمكن النظر إلى العبارات المهادنة التي استأنست بترديدها (أميمة الخميس) في روايتها (البحريات) لوصف رجال «الحسبة» بلغة محافظة أنيقة ارتكاسية، إذا ما قورنت بالكلمات المسنونة المفترض تداولها في حمى المجابهة الحاصلة. وهي بالتأكيد تعكس رؤية عقلانية، تعبر عن رغبة للتسالم، ولكنها في المقابل تشي بتوصيف غير دقيق، قد يُشتم منه بعض التأييد للطريقة التي تفهم بها القوى الظلامية متطلبات الحياة، وتعزز المبرر العبثي لوجود (الهيئة) كما تنم عن ذلك عباراتها «كانت هذه الأمور تضبط من قبل رجال الحسبة. كان الشيوخ من رجال الحسبة يتجولون في الأسواق كصمام أمان يحمي جميع الأطراف».

هنا مكمن الانفضاح في لغتها المستمدة من قاموس ديني لا أدبي، فبالإضافة إلى كونها تشكل نظاماً من الإشارات المترابطة المؤكدة على كفاءتها البلاغية، وقدراتها الجمالية للإفصاح عن المعنى، فإنها تبين عن موقعها كشاهد حي على مجريات الواقع، وهو ما يستوجب استدعاء البنية

الصراعية في مثل هذه الأعمال، بما هي دلالة من دلالات الرغبة في التحديث والتجديد، وإضفاء شيء من الخيال على المواجهة، أي تمديد دلالات نصها إلى مرجعيات خارجة عنه، على اعتبار أن الشك الفني أقل العناصر حيادية، وهو بالنسبة لأي رواية، لا ينفصل عن مضامينها، خصوصاً أن نصها المصقول لغوياً قد تم تصميمه كرثاء عاطفي للمرأة المستباحة.

اللغة إذاً، هي بؤرة النظام التي يمكن بموجبها (بناء المعنى). ومن هذا المنظور، يمكن مقاربة الملفوظات التي اتكأ عليها (مظاهر اللاجامي) في روايته (بين علامتي تنصيص) بما هي وثيقة حضوره، وإشارة الأخبار عن استراتيجية نصه، فبالتأكيد يمكنه – كليبرالي تنويري – أن يموضع بطله، المحلِّق بحرية فوق الاعتقادات والثقافات، في مهبِّ النساء «بين أنثى وأنثى يقف أمجد مصلوباً على حائط الانهيار». وبمقدوره أيضاً أن يحقن نصه، المكتظ أصلاً بالقيم والأسماء والمقولات التنويرية، بتعبيرات هازئة ومتطرفة تعكس وعيه بطبيعة الصراع الاجتماعي، كعبارات التلهف على تدنيس السياقات المعاشة، والتبرؤ من مجمل الدين «أدخليني معك فأنا لا دين لي» ولكن لا يفترض به كروائي يعي خطورة اللغة المعاد عجنها، أن يحيل فتاة، متحدِّرة من مذهب مغاير لمذهبه بما هي (آخر) إلى فريسة يستهدفها بنزقه واستيهاماته.

ويبدو أن انفعاله الفارط بقيم العلمنة اضطره لاستدعاء عقلية المبارزة، فيما يبدو رغبة انتقامية يبديها (طرف) تم تذكيره وتشريس لغته، بوعي أو بدون وعي، للتسامي على عقد الانهزام والدونية إزاء (مركز) تم إسباغ صفة الأنوثة عليه، عندما «صويت له نظرة احتقار قائلة إنها لا تصاحب روافض» وهنا ينكشف زعم انعتاق بطله من الرواسب الدينية والمذهبية، من خلال ما تستبطنه لغته من آلية نفي النفي، فالرواية تتسع لقاموس لا حد له من المفردات المدببة، ولكن ظلال الكلمات هي التي تختزن طاقة التأويل في المقابل، وتكشف عن مضمرات الخطاب الروائي مهما يتستَّر بدعاوى لا

تصمد أمام فضيحة اللغة، على اعتبار أن نصه الروائي، بقدر ما يضيء عوالم خارجة عنه، لا ينفصل كمقروء عن بنية وعيه كمنتج.

ومهما يكن الواقع متخثراً، لا يفترض أن يُقارب من خلال نص منزوع الدلالات، أو كسيح الخيال، حيث تتراجع وظائفيته اللغوية، على اعتبار أن تشكيل العمل السردي، وفق القاعدة التي ابتناها إدوارد سعيد في (الثقافة والإمبريالية) إنما هو فعل اجتماعي بامتياز، ولا يمكن فصله عن شكله الثقافي، فمن حق (فهد العتيق) أن يتحفظ على محاولات مجموعة من النساء التعبير بمراهقة ثورية عن توقهن للحرية، ولكن برومانطيقية النبرة الصوفية التي أدمنها كائنه المأزوم، وسجل بموجبها موقفه، ليست طريقة مثلى لفهم الحياة، بل قد تكون انحيازاً – قصدياً أو لاقصدياً – للعبثية، وهي من الوجهة الفنية، تكريس لهيمنة السرد أحادي الموقع، الذي يعني فيما يعنيه ثبات البنية، وتكلس المعنى، وعليه يمكن القول: إن توصيفه لمحاولتهن البطولية بالحركة (الانفعالية) في سياق متن روائي، هو بمثابة الذاكرة الشعبية المضادة للتاريخ الرسمي، هو توصيف يشير إلى هنّات بنيوية في الخطاب الروائي ظاهره شكلي وجوهره مضاميني، الأمر الذي يتناقض مع استراتيجية نصه المشيَّد أصلاً، لإعادة الاعتبار للذات المحكوم عليها بالعزلة، التي تصر على شرف محاولة الحضور ولو في مكان مهشم.

وبالتأكيد تعطل هذه اللغة الإخبارية، اللاحوارية، اللاتأويلية، المتفشية في الرواية السعودية ممكنات الانتقال من الواحدي إلى المتعدد، كما تكرس السلطة الصوتية للكاتب، حيث تتعالى النبرة الخطابية، وتتفشى المفردات الإخبارية المفرّغة من قدرتها على الدلّ، أو هذا ما تفصح عنه بنية هذه النصوص الروائية التي تحتوي أصلاً على مقومات نقدها، إذ لا تبدي من الوعي ما يكفي لإعادة ضبط إيقاع الماضي، وتوطين القيم التنويرية كما ينبغي، لأنها لا تتعاطى مع التموضعات الإنسانية المختلفة كمرافعات حقوقية،

بقدر ما تبدي انفعالها بالمهارات الشكلية، وهو ما يعني عدم مراعاتها للمضامين التي تعكس توق الفرد لاستيعاب القيم المدنية، وترسم علامات ذات معنى لمنسوب تطور المجتمع وثقافته التحديثية، التي يمكن تنصيصها كشهادات وأدلة داخل نصاب أدبي هو بمثابة (التاريخ التخييلي) حسب التعريف المجازي للرواية، ففي السرودات الحديثة تصوغ الذات عالمها المتخيل بما يشتمله من الصور عن الماضي والواقع، أي أن تؤرخ الذات لنفسها ناسها، من خلال أدلة نصية، حتى وإن كانت هذه الشهادات صادرة عن شريحة هلامية، تعيش واقعاً رجراجاً، وتعبر عن وجودها من خلال فوضى كلامية لا ترتقي إلى مستوى الخطاب، سواء كان الوعي هو الذي يمليها أو اللاوعي.

ثمة تلازم بنيوي بين الحداثة الأدبية والحداثة الاجتماعية، وإذا كانت الموضوعات الموصوفة بالجريئة في الرواية السعودية أحد المداخل لمدْينة الحياة، أو هكذا يُراد لها أن تكون، أي كمقولة حداثية كفيلة بتخفيف غلواء الديننة، فإن اللغة هي الحجر الفلسفي في كيمياء المجتمع المدني ونصوصه الأدبية والحياتية، حيث يفترض أن تزيد الرواية وعي البشر، وتصقل حساسيتهم، بموجب الملاحظات التي رسمها عبدالرحمن منيف (حول الرواية العربية والحداثة) لا الإيغال في خداعهم وتضليلهم، وعليه يجب على الروائي إذا قرر الاستنساب لحركة تنويرية «أن لا يكون جزءاً من حركة تاريخه ومجتمعه.. أي أن يبذل جهداً استثنائياً لفهم الحياة، خاصة المعاصرة، وأن يتصدى للمشكلات التي تساعد على فهم أفضل للحياة دون الادعاء أنه وصل إلى الحقيقة» بمعنى ألا ينتج رواية منفصمة ما بين الرسمي والجماهيري، تكرر بوعي أو دون وعي مقولات لا تنتصر للمقهورين، وتسفِّه أحلامهم، لأن ذلك الولاء المزدوج يدين وعيه، ويقلل من شروط حضور ذاتيته التي لا تنفصل عن شمولية الحاضن الاجتماعي، وعندها تصح ارتيابات

(سهل الجبلي) حول النص الذي لا يخونه الكاتب وحسب، بل الواقع أيضاً. وقد تتأكد مقولته المجازية بأن «أعظم أخطائنا هي تلك النصوص التي كتبناها».

* * *

رواية الحداثة - حداثة الرواية

مقاربة للدلالات الفكرية للرواية في الجزيرة العربية

معجب الزهراني(*)

اخترت هذا الموضوع، لأن هناك – في اعتقادي – الكثير من المقاربات النقدية – الأكاديمية بخاصة – التي تبحث في الموضوعات، في التشكلات التاريخية، في الفضاءات الزمانية والمكانية، وفي جماليات – أيضاً – الخطاب الروائي الذي يشهد صحوة كبيرة عندنا، ولثقتي في هؤلاء الباحثين والباحثات والشباب لم يخطر على بالي أن أعود فأكرر ما قد يحسنونه من عمل أكثر منا نحن الجيل السابق، وهذه حقيقة، ففي السنوات الأخيرة هناك رسائل ماجستير وأطروحات دكتوراه بدأت تتجه نحو ما أسميه بالفكر – حتى لا أقول فلسفة الرواية – لأن المفهوم الأخير كبير بعض الشيء، وقبل أسبوع ناقشنا رسالة عن الوعي بالذات في الرواية النسائية، وهي رسالة ماجستير، ولكنها أطروحة تستحق أن تُنَمَّى.. وقد حاولت التركيز على الدلالات الفكرية للخطاب الروائي، واثقاً أن الرواية قد تكون الممثل الأكفأ

(*) هذا نص ما ألقاه الدكتور معجب الزهراني في الملتقى، تم تفريغه، نيابة عن ورقته التي لم يتقدم بها للنشر.

للحداثة، والمترجم الأوفى لرهاناتها ومنجزاتها، وخساراتها، فنحن أمام خطاب يتجدد ويثير الأسئلة، ويطرح الكثير من الإشكاليات، كل سنة أكثر من السنة الماضية، وكل عقد أكثر من العقد الماضي.. يكفي أن نعلم أن في عام 2007، وفي عام 2008م لا أتذكر تحديداً، أن ثمانين رواية صدرت في المملكة، لنقول: إن نسبة ما بين عشرة وعشرين في المائة من هذه الروايات مما يسمى بالمتوسط الجيد، لأن الأدب لا يحاكم بالمتميز جداً هذه الكتابة، وهذا الخطاب الجديد.. وهذا يذكرني بإحصائية مفادها أن في العام الماضي بيع في فرنسا 470 مليون كتاب، والذي أثار انتباهي في هذه الإحصائية أن 93 مليون من هذه الكتب المباعة هي روايات، فالحكاية ظاهرة كونية وليست ظاهرة محلية أو ظاهرة عربية.

اخترت أن أحاور هذا المنجز في المستوى الفكري إذن، لأن هناك مشكلة، ولا أريد أن أتلاعب بالمصطلحات، وإلا فعلاً سأسميها إشكالية، أي حزمة من القضايا المشكلة التي تحتاج إلى زمن حتى نعيها ثم نحاول علاجها على مدى زمني طويل.. ما هي؟!.. هي غياب الفكر الفلسفي من تكويننا في مدارسنا وجامعاتنا.. لماذا أشير إلى هذا الجانب، أو هذا الغياب؟، لأن عندنا مفارقات تسم الثقافة العربية، وأكاد أجزم أنها تكاد تسممها أيضاً.. ما هي؟!.. هناك كثرة في أعداد الباحثين والباحثات من حملة الدرجات العليا في كل أنحاء العالم العربي، ولكن المنجزات قليلة جداً على مستوى ما يضيف إلى المعرفة السائدة.. شيء آخر، أرجو ألا أكون متشائماً حينما أقول: إن الكثير من منتجات هذه الفئة قد تضر أكثر مما تنفع؛ لأنها تتخذ شكلاً من أشكال الأقنعة المعرفية، لكنها لا تضيف كثيراً إلى الثقافة السائدة في المجتمع.. لا تأخذ الخطابات السائدة إلى الأمام، والدليل، أو المؤشر، الدال على وجاهة ما أقول، أن هذه النخب ذاتها، وأحياناً حتى من النخب العلمية المتخصصة في العلوم الدقيقة، تنجرف وراء

ما يسمى بخطاب الهوية الأصلية النقية، التي تدعو ليل نهار إلى ما يسميه المفكر المغربي عبدالكبير الخطيبي بالفكر المتوحش، وبالفعل نحن ضحايا هذا الفكر.. الثقافة لدينا في العالم العربي أصبحت تدفع البشر إلى هذه المضائق والمزالق، وهذه مؤشرات ليست طيبة، وأحيل جزءاً منها حينما يتعلق بمنتج الثقافة ومستهلك الثقافة في وسط النخب العارفة إلى غياب الفكر الفلسفي، فليس لدينا هذا التكوين الذي يجعلنا نستخدم العقل في الاجتهاد في قضايا معينة، ويتوقع من الآخرين أن يجتهدوا وأن يضيفوا جديداً إلينا.. كل واحد منا كأنما يعيد دور البطل أو النبي مرة أخرى.

حينما نطل إطلالة سريعة جداً على تاريخ الرواية بشكل عام سنجد أن طروحات هيجل، ثم لوكاش، باختين، إدوارد سعيد، وأعتبر أن هذه الأسماء هي الأهم فيما يتعلق بنظرية الرواية، ويمكن أن نخرج من ذلك بخلاصة، وهي أن هذا الشكل السردي هو ذلك النمط من الكتابات، وذلك الخطاب الذي تنبأ به أرسطو حينما ترك خانة فارغة في النظرية الشعرية عنده، وحينما جاء في وقته تخلت فيها السماء عن الأرض، تخلت فيها الآلهة القديمة عن الإنسان، وأصبح هذا الإنسان يشعر بعظمة كفاءته، ولكن أيضاً يشعر بمحدوديته وبنقصه وبضعفه، حتى أمام ما يوجد من تقنيات، فهذا الشكل الأدبي، أو هذا التحولات.. وقبل قليل ذكرت رقماً بالملايين عن استهلاك الرواية في بلد مثل فرنسا، ولكن الجميع يعرف أن بعض الروايات يباع منها أربعين أو خمسين نسخة، وهذه ليست ظاهرة عادية، ما الذي تطرحه الرواية حينما نتجاوز هذا الجانب الكمي؟.. ذهب هؤلاء المفكرون إلى أن هذه الرواية هي في عمقها بحث إشكالي عن الإنسان في شروط الزمن والمكان، بحث عن المعنى، بحث عن القيمة، بحث عن معاني الوجود، وبالتالي هذا البحث يظل بحثاً إشكالياً، لأنه لا ينتهي إلا ويبدأ من جديد، كما يقول لوكاش، وفي السياق العربي نحن أمام المعضلة ذاتها.. لماذا؟، لأننا نعلم جيداً أن تغيرات التحديث بدأت منذ حوالي القرنين في بعض البلدان العربية،

«لعدم ثبات الحياة فيها، واستمرار تنقل سكانها، وجاء دورها بعد الثبات النسبي الذي حدث فيها نتيجة ما وقع من تطورات في المنطقة»[36].

وظف الكاتب الصحراء بوصفها مكانًا للخوف والقلق، والظلم، والنهب، وتجارة العبيد، إذ «سافر الرجل قائدًا للقافلة إلى الساحل بحثًا عن صيد جديد من العبيد»[37]، وكذلك «كان سالم ينظر إلى الصحراء الشاسعة، كان ينتظر شخصًا ما، ومن العدم ظهرت من بعيد آثار غبار، وكل لحظة تمر يكثر الغبار»[38]، من دون الاهتمام بحالة العائلة التي أراد أن يبيعها، فالمصلحة الذاتية هي كل شيء بالنسبة إلى سالم.

وهذه الصحراء تعطي المرء درسًا في التعامل مع رمالها وطقسها ومناخها وتحمّل حرارة شمسها، لذلك طلب الرجل من شاهندة أن تحبس دموعها لأنها بأمس الحاجة لها حينما تشتد حرارة الشمس وسط الرمال «شاهندة احتفظي يا ابنتي بالدموع، فجسمك في حاجة إلى مياه دموعك، الصحراء طويلة، والمياه قليلة»[39]، مما يؤكد أن من يلج الصحراء عليه معرفة ثقافتها وكيفية التعامل معها، وبخاصة وأن الصحراء ذاكرة مليئة بالأحداث والتواريخ، ومخزن من القيم والخبرات الإنسانية الموغلة في أعماق رمالها، لذا قد يكون السير في الصحراء يطول إلى أيام وإلى شهور، خصوصًا إذا ضلت القافلة الطريق، ولكن تبدأ بارقة الأمل على الوجوه حينما ترى القافلة ملامح المدن أو الأرياف أو المكان المقصود أو الدليل، فشاهندة «شاهدت الناس بعد عشرة أسابيع من الرحيل في الرمال»[40].

والصحراء مكون ثقافي استوعبه رجل الصحراء الذي يعرف كيف يعيش فيها مثل الذئاب، ينام وهو صاح، حتى لا تأكله حيواناتها، أو تبتلعه رمالها المتحركة، حيث «أمر جابر القافلة أن تحط في هذا المكان، ونزل الرجال وأقاموا في هذا المكان المهجور دائمًا، الساكن دائمًا»[41]، غير أن البقاء في الصحراء قد يأخذك إلى التيه والضياع، وحين تضل القافلة

لكنها لاتزال ملتبسة مشوشة ومشوهة.. وهناك عشرات الكتب في هذا الشأن، ونحن بحاجة من وقت لآخر لقراءة ما يكتبه الآخرون عنا، وهناك كتاب من الكتب السهلة اسمه «العرب من وجهة نظر يابانية».. ومن ثمَّ أدعو في كل مناسبة إلى قراءته، وهو لن يأخذ أكثر من ساعتين، فهذه وثيقة مهمة من باحث ياباني اشتغل على الثقافة العربية نحو أربعين سنة، وترجم الكثير من نصوصها إلى اللغة اليابانية، وكتب هذا الكتاب باللغة العربية، وهو متعاطف معنا، لكن من أول الكتاب إلى نهايته، يقول: إنني فوجئت بشيوع القمع في المجتمعات العربية، ولا أعتقد أن هناك كاتباً أو مثقفاً يمكن أن نسميه مثقفاً ما لم يع هذه المعضلة الكبرى.

الرواية من بدايتها – من بداية تشكلها على يد محمد المويلحي، وجبران، وغيرهما – هي في الحقيقة تصاحب هذه الحداثة المشوهة والمشبوهة، وتسائلها، وتطرح عليها الكثير من الأسئلة، مرة عبر الخطاب الجاد، ومرة عبر الخطاب الساخر، وبالتالي فهو مشاركة في هذه الصيرورة، ولكنها مشاركة نقيضة، وهذا ما يحقق مقولة تيودور أورنو الشهيرة: إن الفن هو نقيض اجتماعي للمجتمع.. نحن ننتمي إلى هذا السياق العام، وبالتالي علينا ألا ننساه حين نقارب روايتنا الخاصة وحداثتنا الخاصة.

هناك بيان صدر عام 1997، يقال إنه آخر مؤتمر دولي للفلاسفة، عُقد في بلنسيا بأسبانيا، وفي هذا البيان دعوة ملحة وقوية من هؤلاء المفكرين والفلاسفة لعودة الفلسفة الأخلاقية وفلسفة السياق التي تنشغل بالإنسان، بحقوق الإنسان، بحرية الإنسان، بحاجات الإنسان؛ لأن هذه الأمور قد تكون حُسمت قليلاً في بعض البلدان المتقدمة جداً، لكنني أزعم أنها رهان أساسي سيظل ينتظرُنا طوال القرن الواحد والعشرين، ومعنا بعض الفضاءات الأكثر تقارباً منا، أو التي تماثلنا.. لماذا أستحضر هذا البيان، لأن هذه هي أسئلة الرواية.. هذا هو الخطاب حينما نقرأ لكتابنا الجادين، للكتاب الذين يشتغلون

كثيراً على العمل الروائي، ونجدهم منفعلين بهذه القضايا.. منفعلين بالإنسان، في حالة فرحه وحزنه، في قمعه، في توقه للحرية، في كثير من القضايا، وبالتالي نحن أمام نوع من أنواع التوازن بين اهتمامات الفلسفة وبين اهتمام الروائي المبدع.

إن هذه ثلاث قضايا أساسية، أتمنى أن نذهب بعيداً في تقصيها، وأن يذهب بخاصة الباحثون والباحثات من الجيل الجديد.. القضية الأولى، هي تشكل الذات والبحث عن الذات الفردية، ولننتبه جيداً، لأننا كثيراً ما نخلط بين الشخص والذات الفردية المستقلة، نحن بنسبة 90٪ على الأقل ذوات فردية مستقلة.. مازلنا أعضاء في أسرة، وفي قبيلة وفي مذهب، وفي خلية، ونتعايش مع الجسد الاجتماعي، ومن يريد أن يختبر مدى استقلاليته ليقل غداً، سألبس ما أريد، وأشرب ما أريد، وآكل ما أريد، وأتصرف بجسدي ما أريد.. والويل له.

نحن أمام قضايا جدية لا ننتبه لها لأننا ألفناها.. ومن ثمَّ فالرواية من أهم الخطابات الثقافية التي تحاول أن تنمي الوعي بالذات الفردية المستقلة منذ فكرة لأحمد السباعي، إلى روايات تركي الحمد التي خصصت ثلاثية كاملة، وهو أستاذ في الجامعة، ويبدأ يكتب في سن النضج، واليأس ربما... كل الثلاثية هي نوع من أنواع التقصي، التتبع لشخصية الإنسان العابر، كيف امتلك حريته بعد معاناة طويلة، وكثير من الروايات تطرق إلى هذا الموضوع، وبالتالي هذه قضية أساسية، وربما نبحث عنها من خلال ما يسمى برحلة التعلم.. القصة التي تحكي رحلة تعلم للخارج بشكل خاص، وهي موجودة في كتابات نساء ورجال.. الشيء الثاني، الرواية النقدية، ماذا أعني بالرؤية النقدية؟.. هذه الرؤية المشاكسة التي تسائل كل يوم ما هو مألوف، ما ألفناه، ما أصبح محجوباً بهذه اللغة التي نتداولها يومياً ونتساءل عنها، وهذه أيضاً واحدة من الوظائف العميقة والأساسية لكل فن.. إنه –

كما يقول بلفن – يقشع هذه البطاقات المندمجة والمقولبة، أو الصلبة، والغبية التي تفرضها اللغة الرسمية على الأشياء، واللغة المألوفة على الأشياء، وعلى الكائنات، وبالتالي الرؤية النقدية.

وأقترح أن نميز بين روايات تركز على نقد المجتمع بوضعياته القائمة في مجتمع معين، من خلال تحليل اجتماعي لعلاقات معينة، وأعتقد أن عبده خال، وليلى الجهني ووجدي الأهدل، من الذين أخذوا هذا الخطاب إلى ذرى رفيعة جداً، وجرأة كبيرة، ولكن الذي يعنيني أنهم أخذوه إلى ذرى متقدمة جداً، بدون أن يضحوا بالجانب الفني.

هناك جانب آخر تطرق إليه الكثير من الزملاء، وهو نقد الذاكرة.. أو التاريخ القريب، باعتباره المولد لهذه المشكلات، أو لهذه الإشكاليات التي أصبحنا نعانيها كل يوم.. بقي التاريخ البعيد، لا أعرف روايات كثيرة بدأت تحاور هذا التاريخ البعيد، ربما علي عبدالله في البحرين، وربما رجاء عالم في بعض رواياتها تمكر بالذاكرة التاريخية، مستوى استحضار حكايات وتواريخ، حكايات شعبية، أو قصص شعبي، تحاول أن تمزجها مع بعضها البعض لكي تلغي عنها ما نسميه بنزعة التبجيل، أو نزعة القداسة أحياناً، وتؤنسنها، ولا أقول تعلمنها، لأن العلمانية كما لا يخفى تثيرنا، أنا أدعو للأنسنة.. وباختصار شديد، الرواية فكر آخر، وبدون فكر لن نستطيع أن نحاور هذا الخطاب الذي يذكرنا بأننا كنا أسوياء، ولابد أن نعمل بوعي كل يوم من أجل أن نبقى أسوياء.. ما معنى أسوياء؟.. أي أن ننام ونصحو ونأكل ونشرب ونخرج ونعمل ونداعب زوجاتنا ونداعب أطفالنا، ونلتقي ونتحاور، دونما حاجة إلى وسيط أو ولي.

* * *

طريقها فالموت يكون قريبًا منها، لذلك فهم في الصحراء «مختلفون في الآراء حول ما إذا كانوا قد ضلوا الطريق أم لا، معنى أن تضل قافلة طريقها في هذه البحور من الرمال، معناه الموت الأكيد لهذه القافلة»(42)، مما يعني أن للصحراء طرقًا ومسالك ومتاهات لا حدود لها.

وعلى الرغم من قسوة الصحراء، فإن تجارها يعرفون امتداد أطرافها التي تعطيهم فرصة التأمل والجنوح إلى ممارسة الحرية المطلقة من دون قيد، هذه الحرية يرونها في إطفاء ظمئهم الجنسي، إذ يحاولون التمتع بصيدهم كلما سنحت الفرصة، لذلك طلب جابر قائد القافلة ممارسة الجنس مع شاهندة بعد بيعها إياه من قبل التاجر حسين، قائلاً لها: «تعالي يا شاهندة، أريدك الآن، سأقضي معك وقتًا على هذه الرمال، تخيلي نفسك وأنت عارية وضوء القمر يجعل من جسدك تمثالاً جميلاً من الفضة»(43).

ولكن شاهندة لم ترضخ إلى قوانين الصحراء، وطغيان تجارها، لذلك رفضت تقديم جسدها إلا إذا كان بالقوة، وهنا تبرز ثقافة العنف ضد المرأة من خلال ممارسات الآخر القولية أو الفعلية، فهناك «نساء يغتصبن ويضربن وتسترق أجسادهن نتيجة الاتجار بها، وهناك نساء يتعرضن إلى الملاحقة والشتيمة والإهانة»(44).

ولكن هذه الثقافة ضد المرأة لم تجعل شاهندة راضية وراضخة للرجل، مما فرض من جهة أخرى على جابر أن يطلبها زوجة له، مع معرفته بتاريخها وعلاقتها بمحمود ابن قرية الحيرة، إذ «بدأت مراسم الزواج في هذه الصحراء .. يشهدها الرجال والصمت والرياح والعطش والجوع وقافلة الجمال»(45).

ولأن جابر يعرف طبيعة النساء اللاتي يتعامل معهن، ونتيجة لمعاشرتهن عرف أن شاهندة ستصبح لغيره في غيابه، ولم تعد مخلصة له، بل حتى عبدالله الرجل الذي جعله في خدمة شاهندة أصبح خائنًا له أيضًا،

مما جعل الحكم عليهما بتركهما في الصحراء، ليس مع بعضهما البعض، وإنما متفرقين متباعدين، هكذا كانت القافلة تقول: «لا يا عبدالله، أنت معنا حسب اتفاقنا مع جابر، فأنت خائن للصديق وهي امرأة خائنة، أنت وهي ستتركان في لهيب الصحراء لتحترقا بنارها كما حرقتما قلب جابر»(46).

ومن المعروف أن الصحراء ذلك المكان المفتوح الشاسع الذي يتصف بخصائص ومميزات تكاد لا تكون في مكان آخر، فالصحراء لها طابع المدى الأفقي للرؤية البصرية، والتنقل الطويل، ولها القدرة على الربط بين ما هو قاس وما هو لطيف، وبين الساكن المتحرك، بين المخيف والمفرح، لذلك لم تخبرنا الرواية بمصير عبدالله الذي تركته القافلة في الصحراء، ولكنها أعطتنا مصير شاهندة بعد ما عاشت فترة قصيرة مع الرجل العجوز، حيث نجت بنفسها بعد موته، وفقدانها الأمل في البقاء، إذ أقامت معادلة بين البقاء الذي يعطيها حتمية الموت، والسير في الصحراء الذي يعطيها الموت أو النجاة.

وهذا يعني أنها كانت ترى الصحراء الواسعة ملاذها الذي قد تجد فيه فرصة البحث عن حياة أخرى، لذلك «سارت شاهندة عدة أيام في الصحراء وكادت أن تموت أكثر من مرة بحثًا عن نقطة ماء»(47) حتى لقيها رجل من أغنياء المدينة، لتقدم تجربة عن حتمية الموت في الصحراء الذي لا تعني دائمًا الانتقال من عالم الحياة الواقعية إلى العالم الآخر، بقدر ما يعني هذا الانتقال الانبعاث من جديد، واستعادة قوة الحياة والإنسان، من خلال الصمود الذي كانت تقارع به رمال الصحراء، والتحدّي في مواجهة الفناء الذي تمثل في لقائها بالرجل.

والكاتب حين يوظف الصحراء لا يعني أنه نقل صحراء الواقع، وصحراء المنطقة، بقدر ما وظف الصحراء ضمن التصور المخيالي، وليس الواقعي الميتافيزيقي، كما لم يعطه القيم الإنسانية والأخلاقية النابعة من

ما يشبه التجربة

محمد الغربي عمران

قد يختلف البعض حول بداية الرواية اليمنية.. بعد أن ظل الباحثون على يقين من أن رواية (سعيد) لمحمد علي لقمان الصادرة عام 1939م هي الرواية اليمنية الأولى، جاء من يؤكد أن رواية (فتاة قاروت) للأديب أحمد عبدالله السقاف الصادرة في عام 1927م هي الرواية الأولى، وهنا قد يثار جدل حول فتاة قاروت كونها لمهاجر يمني حضرمي هاجر إلى أندونيسيا عام 1908م.. وهناك أصدر ثلاث روايات.. مثله مثل العديد من اليمنيين الذين اتسمت حياتهم بالهجرة والتنقل وأشهرهم الأديب الكبير علي أحمد باكثير.

وهنا لا يتسع المجال للخوض في الريادة الروائية في اليمن، بقدر ما أردت التدليل على أن الهجرة والاغتراب قد أخذت حيزاً كبيراً في فضاء الأدب اليمني.. خصوصاً في الأعمال الروائية.. فإذا كانت البدايات الأولى قد حيكت فصولها بعيداً جداً عن الوطن، فإن الأدب اليمني اتسم بالحنين إلى الجذور، كما أن تأثيرات الهجرة والاغتراب ظلّت القاسم المشترك لجل الأعمال الروائية.

الهجرة الخارجية إلى شرق آسيا.. أو إلى شمال شبه جزيرة العرب.. وشرق أفريقيا أو إلى أمريكا وأوروبا.

مبادئ الدين، وبخاصة وأن الأحداث تدور في منطقة إسلامية من الطراز الأول.

وجاء مكون الصحراء بعيدًا عن جمالياته التي تهتم بأبعاده التكوينية، والفضاء الشاسع ذي الأفق الممتد، والتداعيات والتأملات قبيل الفجر، وعند المساء، وطرح تلك الإشكاليات التي تنسج العلاقات بين كل عناصر المكان من شمس وحرارة، وبحث عن الماء والكلأ، سواء للإنسان أم الحيوان.

وفي الوقت التي ناقشت بعض القضايا التي كانت مخفية ومسكوتًا عنها، مثل تمرد الأنثى، وحرية الجسد، والحب، حاولت أيضًا أن تلامس جماليات المكان، بمعنى آخر وظف الكاتب مكان القرية والمدينة بوصفهما مكانين للسكن، وبوصفهما حالتين من المجتمع الذي تتوسد شوارعهما الآلام والأفراح والأحزان، كما وظف البحر ليكون إحدى الركائز في الصراع الطبقي، ووظف الصحراء، ليس بهدف الوقوف على قيمها الأخلاقية، لاعتقاده أنها معروفة في ذاكرتنا الثقافية، ولكن وظفها في إطار استخدامها سوقًا رائجة لتجارة العبيد والرق، والمعروف أن تجارة العبيد والرق كانت منتشرة في المنطقة من خلال الأسفار والترحال البحري، وليس البري،وهنا جمالية التوظيف .

ونعتقد أن الكاتب حينما بدأ يخطط لمعمار الرواية ورسم شخصياتها، وما تحمله من أحداث تعامل مع شخصية أنثوية غير عربية، هروبًا من الرقيب الاجتماعي الذي يحافظ على كيان المرأة العربية، والخليجية تحديدًا، محافظة جعلتها منغلقة على ذاتها ومكانها، ولأن الكاتب يريد كشف زيف المجتمع تجاه العلاقة بالمرأة، وخصوصًا ما يتعلق بالاشتهاء والرغبات الجسدية، قدم شاهندة بوصفها الشخصية التي يمكن لها النمو في ظل ظروف اجتماعية قاهرة، ويستطيع الكاتب من خلالها أن يناقش مسألة الرق

والقسم الثاني.. الهجرة الداخلية من الريف إلى المدينة.. فإذا حاولنا رصد هجرة الروائيين اليمنيين إلى خارج الوطن، سندرك أن الرائد الأول محمد عبدالله السقاف لم تكن هجرته حالة وحيدة.. فمثله باكثير.. أندونيسيا مصر.. الزبيري باكستان.. السودان.. محمد عبدالولي أثيوبيا.. أحمد زين السعودية.. حبيب عبدالرب السروري فرنسا.. محمد زيد فرنسا.. عبدالناصر مجلي أمريكا.. والعديد ممن يكتبون من مهاجرهم.. وعدد آخر يختار مواضيع من مجتمعات هجرته بعد أن عاد إلى أرض الوطن.. أما الهجرة داخل الوطن.. من الريف إلى المدن، فجل من أنجزوا أعمالاً روائية قد صوّروا أجواء الانتقال من الريف إلى المدينة.

ولهذا سنجد أن نسبة كبيرة من الروايات اليمنية تعالج أوضاع الهجرة وتعالج هموم الفرد في الاغتراب، فمثلاً محمد مثنى في روايته (وسام الشرف) والتي تعالج الأثر النفسي والاجتماعي على المهاجر العائد بعد سنوات من الهجرة متنقلاً من بلد إلى بلد.. وهكذا هي رواية (المكلا) لصالح باعامر حين يرصد الاغتراب داخل الوطن.

عبدالله باوزير في سفينة نوح
محمد محمود الزبيري في مأساة واق الواق
أحمد المعلمي في غرباء في أوطانهم
علي محمد عبده في مذكرات عامل
وجدي الأهدل في فيلسوف الكرنتينة
أحمد عبدالله فدعش في جذور لا تموت
سامي الشاطبي في كائنات خرية
إبراهيم إسحاق في صنعاء الوجه الآخر
نادية الكوكباني في حب ليس إلا

علـي المقـري فـي مطعـم أسـود رائحـة سـوداء

محمد أحمد عبدالولي في صنعاء مدينة مفتوحة والأرض يا سامي

لن آتي بجديد حين أصف الرواية اليمنية بأدب الهجرة والاغتراب.. وما يثير عجبي أن أقلاماً كثيرة قد تناولت اتجاهات كتّاب الرواية في اختيار مواضيعهم الروائية.. فمن تناول المدينة في الرواية اليمنية.. أو المرأة.. أو الجنس.. والريف.. إلا أن موضوع الهجرة والاغتراب لم يتم دراسته في الرواية اليمنية.. وحين أبحث في ذاتي عن أفكار روائية.. فإن أول ما يتبادر إلى ذهني من مواضيع معاشة.. هي قضايا الهجرة والاغتراب.. والهجرة بشقيها الهجرة إلى خارج الوطن.. أو داخل الوطن.. وما ينتج عنه من تأثيرات نفسية واجتماعية واقتصادية.. ومن أحاسيس الاغتراب عن محيط الفرد.. وذلك مدخل.. لأنتقل إلى ما يشبه التجربة.

بدايةً مؤثرات تجربتي تعود إلى مرحلة الطفولة الأولى كإبراز مؤثر الهجرة والاغتراب.. والرحيل المتكرر عن الوطن.. والذي مثلت القرية في التجربة محورها.

أن تعيش طفولتك بين جبال باردة.. حيث مساكن قريتك.. على ارتفاع شاهق تجاوز زرقة السماء.. لتأتلف بمحيطك في طبيعة نشوى.. إلى أفراد يفكرون ويتعاملون بفطرتهم.. كل شيء هناك محتفظ ببكارته الأولى.. أن تندمج مع كل كائن يحيط بك من عصافير وحيوانات مستأنسة برية.. ونباتات إلى أمطار.. ونجوم.. أن تعتقد ولعدة سنوات أن ما يحيط بك من جبال هي كل الأرض.. وأن ما خلفها بحر خاص بالشمس.. حيث تغطس هناك لتعود وقد تخلصت من شوائب نهار مضن.

في طفولتي فتحت مداركي على سطوة شيخ القرية.. تحالفه مع الفقيه.. نشوب الخلافات مع قرى مجاورة.. قتال شرس.. أحداث النهب

والسلب.. مناظر العائدين من المعارك وقد حملوا ما نهبوا من أثاث.. يزمون المواشي والدواب المنهوبة.. يدخلون القرية تحفهم زغاريد النساء.. تتبعهم حكايات مروعة من مواقع القتال.. وأساليب حرق لممتلكات وهدم الدور.

وفي مواسم الحصاد يخيم (الدواشين) في ساحة القرية بنسائهم وأطفالهم وبهائمهم.. يعرضون خيولهم وجمالهم للبيع والمقايضة.. وبعض مشغولاتهم الحرفية للبيع.. أقوام لا نعرف من أين يأتون.. يقضون أياماً ثم يرحلون إلى المجهول.

كل شيء ببكارته الأولى.. لم يكن يومها قد وصلت الأجهزة المنزلية.. ولم نعرف الكهرباء بعد، أو المعدات الزراعية.. أو العربات.. ولم تكن الطرق قد أوصلت.. كل شيء موروث وتقليدي.. من أدوات زراعية.. إلى التداوي بالنار والأعشاب.. إلى طريقة التعامل والعلاقات بين الأفراد.. إلى عادات الزواج ومناسبات الأفراح والأتراح.

هكذا كانت طفولتي الأولى.. حتى اكتشفت ذات يوم أن تلك الجبال العالية.. والوديان الغائرة ليست كل الأرض.. وأن هناك بلاداً وقرى ومدناً.. وبشراً كثر.. كان ذلك يوم رحلت من القرية على ظهور البهائم.. كنا مسافرين إلى بلاد قالوا: إن اسمها السودان.. لم أستوعب ما أنا فيه.. ليالي وأيام بلغت العشرين تسير بنا البهائم عبر مسالك بين الجبال حتى وصلنا إلى مدينة عدن.. بحر من المياه فوق ما يتصوره عقلي.. عربات.. كهرباء.. أزياء.. حوانيت.. بشر بمختلف سحناتهم.. عساكر الاحتلال البريطاني بأزيائهم في كل مكان.. مراوح تدور فوق رؤوسنا.. أتأمل كل ما حولي في ذهول وصمت غير مصدق.. ركبت الطائرة.. حلقنا وسط السحب.. كنت أعتقد أن ما أعيشه ليس حقيقياً.. حلم.. مجرد حلم.

وفي الخرطوم غرقت حواسي في مجتمع غريب عن مجتمع قريتنا..

هنا اختلف كل شيء.. لا جبال.. لا حروب.. لا نهب أو سلب.. لا شيخ.. وكوني أجنبي دخلت مدرسة مسيحية أهلية.. حصة الموسيقى.. أصدقاء من السود والبيض جداً.. أسماء عجيبة (بلاي) (سكرس) (رفائيل).. حين أعود إلى البيت من المدينة أجراس الكنائس تختلط بأصوات الآذان.. ثلاث سنوات بعدها عدت إلى قريتي من جديد.. كنت أحدِّث أقراني عما شاهدت عن ملامحهم.. ملابسهم.. عن سحناتهم.. لهجاتهم.. عن أعراسهم.. حفلات الموسيقى.. السينما.. الأنوار.. الطائرة.. البحر.. أحاول أن أصل إلى عقولهم بما شاهدته.. فقط هي دهشتهم.. عيون وأفواه فاغرة.. وأنا أحكي وأحكي عن الفاكهة.. قناني البيبسي.. أكواب الشاي.. عرائس الميلاد المصنوعة من السكر.. عن الرقص الأفريقي وعن وعن.. في تلك السنوات كانت الحرب الأهلية في اليمن لاتزال مستعمرة.. بين الملكيين والجمهوريين كانت حرب تصفية الحسابات الإقليمية على ساحات صنعاء.. وكانت النشرات والكتب الماركسية من الصين والشعارات القومية تتدفق على صنعاء.. معارك شرسة بين سكان اليمن الذين انقسموا بين مؤيد لعودة النظام الملكي.. ومدافع عن الثورة والجمهورية.. قبائل اليمن هي وقود ذلك الصراع.. فلا توجد قبيلة إلاَّ وأعلنت موقفها.. وكانت قبيلتنا قد انقسمت على نفسها.. لتدور معارك بالدبابات في جبالنا، ولتدخل الأسلحة الهجومية والقنابل اليدوية إلى بيوتنا.. دمرت قرى وهجرت أخرى.. هاجرت مع من هاجر إلى الحجاز.. لم تكن هجرتي مع من هاجر لموقف سياسي.. بل هرباً من الحرب والفقر.. وفي مكة عملت.. وواصلت تعليمي في الفترة المسائية.. ثم انتقلت إلى المنطقة الشرقية من العربية السعودية (الخبر).

انتصرت الجمهورية.. وقبل ذلك رحل المستعمر من عدن وبدأت اليمن بالاستقرار.. تصالح النظام الجمهوري مع جيرانه.. إلا أن الحرب عادت هذه المرة إلى حدود عدن وصنعاء.

بين سنوات مكة والخبر كانت أولى مطالعاتي الروائية، كنت مسحوراً بمؤلفات (سومرست موم) والرواية السوفيتية.. وكان الأدب المترجم قد أخذني معه إلى عوالم جديدة.. البؤساء.. والروايات البوليسية لأجاثا كريستي.. وعشرات الروايات العربية.. عوالم لا يراها من أعيش معهم.. قراءة الرواية، جعلتني نوعاً ما غريباً في وسط من أعيش معهم.. ينظرون إليَّ بشيء من الريبة، حول أفكاري خصوصاً.

عدت إلى اليمن بعد سنوات.. أكملت دراستي الجامعية.. بدأت بكتابة المقالة الاجتماعية.. في الوقت الذي كان صديقي المهاجر أحمد عايض عمران قد عاد من الظهران بعد إكمال المرحلة الثانوية إلى صنعاء.. وكان يقرض الشعر.. ويكتب القصة القصيرة.. إلا أن إحدى قصصه الجميلة قد تتناول فيها إحدى شخصيات قريتنا.. وهي فتاح غريبة.. لا أحد يعرف من أين قدمت.. كانت تملك حيزاً من قبح الملامح.. قصيرة القامة.. تعمل خادمة في المنازل.. يعاملها الجميع بشيء من الدونية حتى ماتت.. إلا أن قصة أحمد قد أحيتها من جديد وغاصت في تلك الشخصية لتبرز الجوانب الإنسانية.. ولتجعلها في مكانة الإنسانة الجيدة.. بحيث يدفع القارئ إلى أن يعيد اكتشافها من جديد.. جعلني أحمد بقصته أقف موقف المتأمل.. كيف أنه غير بداخلي ما كنت قد نشأت عليه لأكتشف جواهر الأمور.. والأجمل أنه أعادني من جديد إلى القرية.. إلى ذلك العالم المعزول المحاصر بجباله المنزوي بعاداته.

بدأت أعيد اكتشاف القرية بداخلي.. أكتشف شخوصها.. علاقاتها.. سكانها.. بعضهم.. خلافاتهم.. حروبهم كانت قصة أحمد هي الشرارة.. أو هي الحجر التي عدلت من سير دولابي.. اكتشفت أن بإمكاني كتابة القصة.. وأن حياة الطفولة الأولى لاتزال بداخلي.. وأن قريتنا هي منجم بكل أبعاده الإنسانية والوجدانية.. كتبت أولى قصصي.. وكانت طويلة نوعاً ما..

أسميتها الانتظار.. فضلت كتمان ما كتبت.. أرسلتها إلى الصحيفة الرئيسية (الثورة) وكتبت على المظروف بريد القراء لأفاجأ بأنهم نشروها على صفحة كاملة في صفحة ثقافة وأدب.. وكانت أحداث القرية تدور في القصة.. وهكذا بدأت كتابة القصة.

استمررت في كتابة القصة.. قصص بنكهة الاغتراب.. أبطالها نساء مظلومات.. شخصيات هامشية، وكان المكان بالنسبة لي شخصية رئيسية.. والمكان مثله مثل الشخصيات القصصية.. المكان في قصصي دوماً له حضور قوي.. الجبال.. الوديان.. دور القرية.. المسجد.. المكان ظل يرتجب بداخلي.. تلك القرية المشنوقة في أعالي جبال السروات.

حين أزورها بعد أن وصلت إليها الطريق.. الهاتف.. خدمة الكهرباء.. المياه النقية.. لكنها ظلت بداخلي ببكارتها الفطرية.. ظلّت بشكلها تلك السنوات البالية.. بداخلي كعالم متفرد.. لا يشبهه شيء.. لم يتغير شيء.. أتأمل قريتي.. أقف أمام أسوار حصنها.. وسط عواصف أمطارها.. أعود إلى كتابها.. فقيه القرية.. الشيخ.. الإبل وعدة أشهر راعياً على سفوحها.. خضرة الوديان الغائرة.. أعيادها.. مقبرتها.. لحظات زفة العروس وسط المباخر وباقات الريحان.. النساء وهن عائدات من الاحتطاب.. وجلب الماء.

صدرت لي أولى مجموعاتي القصصية من دمشق، منشورات اتحاد الأدباء العرب بعنوان (الشراشف) ذلك الرداء الأسود.. الذي تختبئ بداخله نساء بلدي.. وكانت أيضاً قصصاً طويلة بعض الشيء، ثم توالت إصداراتي من القصة.. إلى أن نشرت قصة (مريم) تلك القصة التي تلخص معاناة فتاة قروية قُتل أبوها.. عانت الفقد بعد ذلك وعيرة المجتمع.. كانت وحيدة أبوها.. قال الناس.. ولو كان له ولد ذكر لاقتص من قتلته.. فكانت هي من أثبت أن المرأة ممكن أن تأخذ بثأر أبيها.. القصة لفتت انتباه أكثر من زميل وكان

القاص صالح البيضاني، والقاص الناقد زيد الفقيه أكثر الزملاء إقناعاً لي بإعادة كتابتها كرواية.

خططت أن أعيد كتابة مريم كرواية، كان الأمر بحاجة إلى جهد مضاعف، اكتشفت أنني لم أكن مخلصاً لكتابة الرواية، في ذلك الحين، كنت أتهيب الرواية.. وكانت القصة القصيرة بالنسبة لي متعة أعيش كتابتها.. هي شهاب يخترق السماء سريعاً.. متعة جريان الجدول بين الأعشاب.. كتبت القصة حتى المجموعة الخامسة.. أكثر من مائتي نص مطبوع.

حفزتني الرغبة في كتابة الرواية لأقرأ عدداً من الأعمال الروائية الحديثة، أن أقرأ تجارب أصحابها سألت نفسي لم لا أكتب.. كنت أشعر أني سأخون القصة القصيرة حين أكتب الرواية التي أحب معايشتها.. خصوصاً وأني أشعر بعكس ما يحدثني به الأصدقاء بأني صاحب نفس طويل في الكتابة.. وعليَّ أن أكتب الرواية، سنة مع الحوار مع الذات.. سنة لم أكتب أي قصة بالرغم من وجود عدد من الأفكار.. سنة من التوقف عن الكتابة.

أخذت أروض نفسي على كتابة الرواية.. أستحضر تجارب العديد من الكتب في كتابة الأعمال الروائية.. نجيب محفوظ.. عبدالرحمن منيف.. الطيب صالح.. رجاء عالم.. أحلام مستغانمي.. محمد شكري.. الغيطاني.. باموك أول براون.. زيد مطيع دماج.. محمد عبدالولي.. ماركيز.. وعشرات آخرين يخططون لكتابة أعمالهم قبل أن يبدأوا بالكتابة، إيزبيلا اللندي تقول بأنها لا تخطط لأعمالها.. وأنها تعتمد على الفكرة.. لتمسك القلم وتستمر في الكتابة دون تخطيط، حتى نهاية ما تريد.. كنت أبحث عمن يرشدني إلى الطريق الصحيح.. القصة القصيرة شيء سريع كالبرق.. والرواية جهد أيام وليالٍ طوال..

عدت إلى نهمي في قراءة الرواية.. أبحث عمن أتتلمذ على مؤلفاته..

قرأت باحثاً عن أستاذ.. عشق المكان.. كشخصية يمهد لي الطريق.. عدت من غربة المدينة إلى تلك الجبال العالية، إلى الحصن الذي كان يحتويني.. لكنني وجدته أنقاضاً بعد أن دمره زلزال الحروب بين الشطرين 179-1982م.. عدت أدراجي لأكتشف مرة أن ذلك الحسن بداخلي لايزال متماسكاً... وأن الحرب لم تحوله أنقاضاً. وأن ذلك المكان لايزال بكامل إطاره متماسكاً.. عدت إلى داخلي لأكتب أعمالي.. منها ما هو غير مكتمل.. ومنها ما هو مكتمل.. عدت لأنطلق من قرية وسط تلك الجبال العالية، الجبال المشرفة على أخدود البحر الأحمر.. الجبال التي دارت على قممها عشرات المعارك القديمة والحديثة.. وجدت نفسي ملتزماً بالتخطيط المسبق.. رسم الحيز الذي سأكونه.. أكوِّن شخصياتي.. أدوارها.. أداخل بين الأزمنة.. لم أجد أستاذاً بعينه حتى أتبعه.. لكنهم جميعاً مجودون.. أتصور العمود الفقري لموضوع عملي.. أحدد شخصياتي الفاعلة.. الأحداث المحورية.. الغاية التي سأصل بها من عملي.. لا أقرأ أي عمل أثناء فترة انشغالي بكتابة الرواية.. أقتطع وقتاً للكتابة بين ساعتين وأربع ساعات يومياً هجرت عشقي لبرامج التلفاز.. قللت من لقاء الأصدقاء.. هجرت متابعة معظم المنشاط الثقافية إلا ما كان مهماً.. تجاوزت صعوبة الانتظام.. لقد تحولت إلى نظام عبودي اختياري.. سنتان من الانضباط لإنجاز كل عمل، بالرغم من مغريات التمرد على النظام الذي وضعته لإنجاز عمل روائي.. بداخلي نداء مايفتأ يصرخ أن أتحرر من عبودية الرواية.. عبودية تقيدني يوماً بعد يوم أمام جهاز المحمول.

كانت كتابة الرواية قد غيرتني.. أصبحت كائناً شبه منظم، أعود من وظيفتي الإدارية منهكاً.. تركت القيلولة بعد العصر.. كنت في رهان مع نفسي.. هل سأحافظ على انتظامي؟ أصبحت مع الرواية إنساناً آخر.. ملتزماً بما أضعه على نفسي من برامج.. أحمل أوراقي أينما أذهب.. النظام

هو النظام أثناء كتابة الرواية مهما يتغير المكان.. عرفت بعد ذلك أنني أستطيع أن أنجز الأعمال الكبيرة من خلال تنظيم الوقت، بل وأن يكون للفرد مشروعه الذي يحلم بإنجازه خلال حياته.

القراءة لها حيزها أثناء إنجاز العمل.. لكنه حيز باهت.. وبين إنجاز عمل والاستعداد لعمل جديد هناك عدة أشهر من القراءة المتواصلة.. وهنالك يتم تغيير جديد.. القراءة تزيد الكاتب قدرة فوق قدرته لدخول عوالم جديدة في كل عمل جديد.. كتابة الرواية تحول الفرد إلى كائن ورقي.. عليه أن يقنع ذاته بإدمان مصاحبة الورق.. متابعة الحرف قراءة وكتابة.. أن يعيش من أجل هدف وأن يتعايش مع وضع قد لا يقبله الكثير من الناس.

وكما قال الطيب الصالح في أحد مقالاته (الكتابة نوع من اللعنة.. وهي شيء لا أتمناه لغيري).. إذاً الروائي ذلك الإنسان الذي يعمل في مشروعه على مدى عقود.. يكون إنساناً قد تغير إلى كائن مختلف عما حوله.. وهكذا أشعر بذاتي وقد خطوت أولى خطواتي نحو عالم من ورق.. شخوص وعوالم.. وأمكنة وأزمنة.

الرواية جعلتني أرى الأشياء والمفاهيم بعدة أوجه.. بل إن كل شيء في هذه الحياة يحتمل عدة أحكام، وكأنها قد تحتمل في أوجه لها الصواب.. وفي أوجه أخرى تحتمل نقيض ذلك.. أي أن الروائي يمكن أن يتعمق في الأمور السياسية.. والحقوقية.. وكل ما يؤثر على مجتمعه، والمجتمعات البشرية كلها.. ولا يكفي أن يكتب أحداث الماضي، ويكتفي بذلك، بل إن علينا أن نصوغ المستقبل كحلم نراه ويمكن أن نعيشه.

والروائي يصنع بمخيلته حياة أجمل، موازية لواقع قد لا يراه مناسباً.. ولا نكتفي بمحاكمة وتجريم الماضي.. ومحاكمة الحاضر، بل إن الرواية تجعل من الكاتب كائناً يستشرف ألواناً مغايرة.. يصنعها كي يلون

بها الغد.. حين أخطط.. وأكمل خارطة العمل.. الأمكنة.. الأزمنة.. الأحداث المحورية.. الشخصيات الرئيسية.. الثانوية الباهتة.. يكون العمل بكامل أجزائه قد ترسخ في مخيلتي.. لكن مع التوغل في إنجاز العمل الروائي.. تبدأ بعض الشخصيات بالتمرد.. أن تطرأ مسارات جديدة لبعضها.. أن تخبو.. أو تموت، أن يتغير موقعها من باهتة إلى ثانوية.. أو من شخصية ثانوية إلى رئيسية.. وهذا ما حدث في روايتي (مصحف أحمر) حين تراجع (تبعة) الشخصية المرسومة عند التخطيط كشخصية رئيسية لتحل محلها زوجته سمبرية.. حتى أن الرواية كادت تعنون باسمها.. وهكذا أجد نفسي مسيّراً في إنجاز العمل.. وهنا يحضرني قول الدكتور سيد مصطفى سالم، أثناء تحضير أطروحة الماجستير في التاريخ الحديث وغزارته، في ظل شحّة المعلومات في جانب آخر في الرواية وجدت نفسي أنقاد لقدرة الشخصية على النماء – لحيويتها، أو ضمور وخمول شخصية أخرى. قد أكون متواطئاً بإعجابي ببعض شخصيات أعمالي لأترك لها الانطلاق.. وهذه حقيقة، قد أدهش من بعض مسارات لم أكن قد خططت لها قبل.. وهنا يصل بي الأمر إلى مرحلة التعاطف.. ولبعض الشخصيات أشك في أن مشاعري التي قد تكون صدوداً لبعض الشخصيات.. أن تتحول تلك الشخصيات المتخيلة إلي شخصيات أشعر بتناقض مشاعري نحوها.. بل ويصل الأمر إلى أن تؤثر على مشاعري تجاهها ردود أفعال.. أو.. وأسأل نفسي: هل نحن نكتب أنفسنا؟.. أم نحاول اكتشاف أنفسنا بما نكتب؟

بعض آراء كتّاب الرواية.. يؤكدون أن الكاتب لا يكتب نفسه.. ولا يأخذ من الواقع إلا القليل.. والجميع يعتمد على الخيال بصورة أساسية.. وأجد نفسي على النقيض من ذلك.. فالأساس عندي هو الواقع الممزوج بالخيال.. وأحداث جميع شخصيات أعمالي قد أخذت عني الكثير.. أو هكذا اكتشفت بعد إكمال العمل.. أجد في نفس الوقت أن الجد في (مصحف أحمر) أخذ مني القليل.. وأن (سمبرية) أخذت الكثير.. وهي الأم والزوجة التي عانت من

وتجارة العبيد المنتشرة بصورة كبيرة بين التجار في المنطقة قبل اكتشاف النفط، وحتى وقت قريب.

وفي أثناء بناء الشخصية المحورية، وهي شاهندة، وضع خريطة هندسية تسير عليها الشخصية في المكان والزمان، لكنه جعلها تتحرك وتنمو بمفردها، ومنذ البدء، بالدخول لعالم الرواية حتى نهايتها، جاعلاً إياها تتحرك وتنمو وتبرز أشكال الجسد، وأيضًا المعاناة التي لاقتها طوال حياتها، وفي ذاته تعمد الروائي أن يوظف ضمير الغائب، حيث الراوي المتمركز في الرواية يتراوح بين الراوي البعيد عن الكاتب، وبين الكاتب نفسه، حتى يعطي بعدًا فنيًا وتخيلياً لأحداث الرواية.

ونعتقد أن الكاتب نجح في تركيب هذه الأحداث من خلال رحلات قامت بها شاهندة، ليس برغبتها، وإنما كانت مفروضة عليها شاءت أم أبت، وهذه الرحلات لم تكن قائمة لولا الطموح الذي كان يراود الأب شهداد، إذ كانت آماله الحصول على وضع اجتماعي ومادي يبعده العوز للآخرين، «فقرر أن يهرب من قسوة الحياة التي يعيشها، وأن يأتي إلى الساحل مع أسرته ليبدأ حياة جديدة يصبح فيها من كبار التجار، ويمتلك ويملك ويبني القصور، ويشتري البواخر»(48). فلم يرسم الروائي هذه الأمكنة من قرية ومدينة وبحر وصحراء لمجرد خلفية تدور في هذه الأحداث، بل كانت هذه الأمكنة أحد المكونات الرئيسة التي تعبر عن حياة الشخصية الروائية، وعن الحالات النفسية التي تعاني منها نتيجة الفقر أو الجهل أو السطو أو في تباين النظرة إلى كل من الرجل والمرأة، مما تتكشف الرؤية تجاه هذه الأمكنة وطبيعة الحياة القاسية التي أبرزت جمالية المكان والحالات النفسية معًا.

كما أن هذا الطموح قاد العائلة لطموح سالم الذي يحلم بالثراء أيضًا «كان يحلم بتحقيق الآمال والثراء والحج على الأقدام وزيارة قبر الرسول»(49)، حيث هذان الطموحان أديا دورًا بارزًا في خلق حالات الألم

ويلات الحرب.. عانت الفقد.. غياب الزواج.. وفراق الابن.. ولكني لم أجد في شخصيات الرواية من يمثلني بشكل كامل.. ولم أخطط لذلك قبل فترة الإنجاز.. لكني أجد بعض الملامح قد انتزعتها تلك الشخصية دون تخطيط مسبق.

وجعلتني تلك الشخصيات أكتشف من خلال عاطفتها الجيَّاشة.. صمودها.. جهودها.. حياتها.. إجرامها وانحرافها.. إيمانها.. إلحادها.. شيئاً منًّا.. أبتسم وكأن تلك الشخصيات تعيد اكتشاف كاتبها.. تنبهه لبعض زوايا روحه المنسية.. والمعتمة.. وهذا لا يخلو من أن تلك الشخصيات.. قد تسلك مسالك تساعد الكاتب فنياً في صياغة وبناء الرواية.. فمثلاً حين عاد الابن حنظلة من العراق.. بعد ست سنوات كان مفترض أن يدرس الطب نكتشف أنه لم يدرس الطب.. وأنه عاد وقد تشبع بأفكار التطرف.. لم يكن مرسوم له أن يعود إلا طبيباً.. ولم يكن مخطط للشخصية أن تعود بأفكار متطرفة لكن سلسلة الأحداث قادته إلى أن يكون كذلك.. تواصله بعد عودته من العراق بشكل مرض.

من ناحية ثانية فإن التجارب الروائية الناقصة.. تمثل إضافات للكاتب.. الرواية كالخيل الجموح.. إن تركت قد تطيح بك.. ومن الصعب امتطاؤها من جديد.

ثلاث تجارب ناقصة.. إحداها انتصفت في كتابتها.. ثم أخذني العمل الإداري لعدة أشهر، وحين قررت العودة كانت الفكرة قد تاهت.. قرأت الصفحات المائة التي كنت قد كتبتها.. وجدت نفسي أمامها ككائن غريب.. أو هي كتلة من اللحم البارد.. الشخصيات التي كانت تتعايش ماتت.. الأحداث.. الأمكنة كلها أضحت غريبة.. وضعتها جانباً: وهكذا بقيت المحاولات الناقصة.. لكن تلك المحاولات علمتني أن أعطي العمل حقه من الوقت.. من التواصل.. من الصدق والإخلاص.. من المعايشة اليومية.

في البدء حين أخطط للفكرة.. وحين أبدأ كتابة العمل.. يكون القارئ في ذهني.. هكذا يفرض نفسه.. أحاول أن أتخلص من الإجابة عن (ماذا يريد القارئ؟) لكنني ومع ولوجي في الصفحات أنسى القارئ.. لتحل محله شخصيات العمل.. وهكذا استمر في الكتابة.. حتى الكتابات النقدية وآراء النقاد.. وتلك القوالب والمدارس.. التصنيفات.. يتم نسيانها أثناء الانهماك في العمل.. وتبقى الرقابة.. ذلك العمل المحبط.. تلك الرقابة المجتمعية المخيفة من خطباء المساجد.. ورجال الإفتاء.. من يقولون ويحللون النص حسب مفاهيمهم، ولا يفرقون بين الكتابة المباشرة والعمل الفني.. تنسيني شخوص الرواضة بعض الوقت كل رقابات الدنيا. بعض الخوف.. لكنني وبعد إكمالي العمل.. يبدأ الخوف في نهشي.. أبدأ أفكر في مكان الطباعة والنشر.. أبحث عمن من سيقبل طباعته.. وكثيراً ما نتجنب دور النشر الرسمية ؛ لكونها لن تقبل بذلك العمل.. وهكذا تظل كل الأعمال في حكم المهربة.

حين أبحث عن مؤثرات تجربتي السردية، إن كان هناك ما يحسب تجربة.. فإني أعود إلى تلك الجبال العالية، إلى قرية كانت منزوية بعالمها الفريد عن الاغتراب.

بعد أن أبحث عن ذاتي في المدن.. في المجتمعات البعيدة، لكنني أجد تلك البقعة العالية.. وذلك المجتمع الفطري أجد فيه ما يغري من شخصيات.. ومن موروث، وفيه ما يسعفني من طبائع وعادات وقيم قبلياً واجتماعياً.. ومازالت.. والقبيلة لاتزال أعرافها وإن تلبست بلبوس ملونة.. ماضية وفاعلة في أوساط المجتمع.. والمفاهيم هي الأخرى تتحكم بنا.. وكل العادات الجيدة والمتناقضة لاتزال هي التي تسيرنا.

أبحث عن فضاء جديد.. عن أفكار.. عن شخصيات.. أحلق بعيداً

لكنني أحمل مجتمع الجبال العالية بداخلي وتلك الطبيعة البكر التي تفتقدها اليوم.

أعود إلى كنزي الذي لا أحب أن أفتقده.. إلى القرية.. إلى تلك الحروب التي عصفت بوطني.. الآمال التي تختمر بضمير المجتمع.. وأجدها أفكاراً جديرة بالتدوين.. قد أعيد صبها في قوالب مقبولة.. قد تحاول تحسينها.

أثر الحرب الأهلية بين الجمهوريين والملكين.. الانقلاب.. حرب التحرير. وطرد المستعمر البريطاني، حروب الشطرين.. أحداث أثرت على مجتمعنا حتى اليوم.. عانى منها الوطن.

أعود لأكتشف تلك الجبال العالية.. حياة المرأة ودورها.. تستهويني بيئة أعرف تفاصيلها.. جذور الموروث فيها.. تقسيمها.. تركيبتها الطبقية.. خلافاتها وكذلك تأثير الصراعات على الأسرة والمجتمع.. وتأثير الحروب الإقليمية على اليمن.

والرواية لا تبحث عن أجوبة.. ولا هي أداة رصد.. الرواية كل فن يبرز جوهر المجتمع.. أي مجتمع ليقدمه للعالم كجزء من النسيج الإنساني العظيم.

الرواية ليست مجرد سرد لأحداث.. ووصف لأمكنة.. لشخصيات.. أو أن يحافظ الكاتب على عصر التشويق في جذب اهتمام القارئ.. ولهذا فقد تعلمت من الرواية.. أنها جملة من المعارف.. وألوان من العلوم.. أن على الكاتب أن يلم بشيء من الثقافة الواسعة.. في شتى مناحي العلوم والمعارف الحياتية.. فالكاتب حين يقرأ في التاريخ أو الفلسفة والطب أو السياسة أو الاجتماع.. عليه أن لا يقرأ ما ينوي قراءته لمجرد القراءة.. والكاتب حين يخطط لكتابة عمل روائي جديد.. عليه أن يحدد ما هي المراجع والمصادر

التي يمكنه العودة إليها.. فالكثير من الأعمال الروائية تدفع بالكاتب إلى أن تجتهد كباحث أن يستعين بمعارف عديدة من أجل إنذار رواية قوية.

والروائي الكولومبي ماركيز والمصري يوسف زيدان وجمال الغيطاني.. نجيب محفوظ.. رجاء عالم.. صنع الله إبراهيم والأمريكي براون وغيرهم ممن أنجزوا روايات تعتمد على البحث والتقصي خير مثال.

والرواية التاريخية على وجه الخصوص تحتاج إلى كاتب له صفات الباحث الصبور والمثابر.. كي ينجز عملاً فيه الكثير من المعارف التي تتصف بها شخصيات الرواية أو موضوعها.

وعودة على بدء، إن تجربتي السردية قد تأثرت بأوضاع المجتمع.. وتلك النتائج ما هي إلا انعكاس للحياة وما يعانيه الفرد من صراعات وأوضاع اقتصادية واجتماعية.. وأن الهجرة والاغتراب قد استحوذت على مواضيع الرواية اليمنية.

وكما يقول الأستاذ أحمد الدويحي: إن الأديب اليمني يلاحظ فيه تأثير الاغتراب.. وبطبيعة سكان جنوب شبه جزيرة العرب، ومنذ القدم، أقوام يشدهم الترحال.. وقطع فيافي وقفار أنحاء الأرض، ولهذا نجد أن الهجرات قد بدأت منذ تهدم سد مأرب.. وكذا مع قوافل البخور.. ورحلات الشتاء والصيف إلى الشمال.. إضافة إلى التجارة مع شرق أفريقيا.. وتأسيس إمارة أكسيوم في أثيوبيا، مروراً بالفتوحات الإسلامية.. وأخيراً الهجرات إلى شرق آسيا وشرق أفريقيا ووسط وشرق شبه جزيرة العرب، هذا إن لم تصل إلى أمريكا وأوروبا.

إذن الاغتراب جزء من تكوين المجتمع اليمني.. وهذا ما انعكس على مناحي حياة المجتمع، وبالذات في الجانب الأدبي.. وما الأديب الكبير علي أحمد باكثير.. والأديب محمد عبدالولي.. وقبلهما أحمد السقاف صاحب أول

رواية يمنية 1937م (فتاة قارون) والذي هاجر إلى أندونيسيا، ثم عاد ليموت على شاطئ بحر العرب.. إلا نماذج من الهجرة والاغتراب.. وانعكاسها على رفض الإحساس بقيود المكان.. دوماً ما يلاحظ ذلك الباحثون في السرد والشعر اليمني.

هامش

1) عبدالحكيم باقيس.. فتاة قاروت والريادة الروائية المهمشة.. بحث منشور ضمن الأوراق المقدمة لمهرجان صنعاء الرابع للقصة والرواية 2008م.

والحزن والتمرد والعذاب لشاهندة التي تمردت بجسدها ولسانها على الطبيعة المكانية، على القرية وأهلها، على تجار الرقيق وسطوتهم، على الصحراء ومخاوفها، فإذا أعطت شاهندة حرية كاملة لجسدها في بداية حياتها مع شباب القرية، فإنها أعطت هذا الجسد الحرية خارج المؤسسة الزوجية من خلال أحد أصدقاء زوجها، مما يعني أنها لم تحافظ على جسدها قبل الزواج وبعده من إهانته بهذه الطريقة، ولم تهتم بالقيم المتبادلة بين الزوجين من وفاء وحب ومشاعر، وذلك لرؤيتها المادية بخيانة زوجها مع من يصطادهن أو يشتريهن من قطاع الطرق في الصحراء.

غير أن ما قامت به شاهندة في بداية حياتها كان بسبب الحب والعاطفة التي فرضت عليها نسج علاقة اعتقدت أنها ستكون سعيدة من خلالها، وكسر الحاجز الاجتماعي والنفسي بينها وبين أبي محمود الذي باعها، أما بعد الزواج فلأنها رأت زوجها يمارس الخيانة في بيتها، لذلك يكمن السؤال في هذا الجسد، فهل لغته تمكنت من ترجمة ما تريده شاهندة أمام الرجال وذكوريتهم؟ أي هل استطاع جسدها مواجهة القامع الموروث والطارئ، في الوقت الذي تعرف تمامًا أنها وقعت أسيرة هذه الفحولة؟.

رحلة العـذاب:

تنقلت شاهندة من مكان إلى مكان، وكأنها في رحلات مكانية، من مكان معلوم إلى مكان مجهول، ومن فضاء عاشته إلى فضاء غير معروف، ومن جغرافية إلى أخرى من دون أن تعي دورها القادم. إذ جاءت الرحلة الأولى في خروج عائلتها من بلدها إيران، والانتقال من الساحل الشرقي للخليج إلى الساحل الغربي عبر البحر الذي لم يكن صديقًا لهذه العائلة، والرحلة الثانية بانتقالها من الجزيرة التي رمتها وعائلتها أمواج البحر العاتية إلى قرية الحيرة، عبدة لا تقوى على الرفض والعصيان، إذ يرى سالم أن حلمه سيتحقق ببيع هذه العائلة إلى أحد التجار في سوق الرقيق،

«سأذهب بكم إلى سوق العبيد ألم أقل لمحمد أنني الليلة سوف أحصل على أي صيد»[50]، وهي ظاهرة منتشرة في المنطقة العربية عامة والجزيرة العربية، خصوصًا قبل الإسلام وبعده حتى وقت قريب، وما تحديث المجتمع وتمدينه ودخول الخادمات فيه إلا نوع من هذا الرق والعبودية المتطورة في آلياتها، والمستعبدة في تقليديتها.

أما الرحلة الثالثة فبدأت بدخولها بيت التاجر حسين الذي كان يحلم بدرية تسبغ عليه حياة سعيدة، وبشرائه هذه العائلة اعتقد أنها ستسعده وتضفي عليه نوعًا من التغيير في طبيعة الحياة المعيشة داخل البيت، لكن الأقاويل بين أهالي القرية تجاه شاهندة التي حاول التاجر نفسه أن يتفاوض معها، نظير اشتهاء جسدها، ولتمنعها زاد غضبه مما أجبره ذلك على اتخاذ قرار بيعها، بعد ما قال لها: «تأكدي أنني أفكر في الخلاص منك، ولأي نخاس لأبعد النحس عن بيتي»[51]، بل زمجر قائلاً: «اخرجي يا عاهرة، سوف أرميك يومًا لأقذر النخاسين»[52].

وجاءت الرحلة الرابعة حينما بيعت عبدة إلى جابر تاجر الرقيق، لتعود مرة أخرى إلى مصير لا تعرف منتهاه، بعيدة عن أمها وأبيها، «أسرعي يا شاهندة، أسرعي فليس لدينا وقت والصحراء لا ترحم»[53]، وهذا ما يعني ضعف الإنسان حينما يكون مقيدًا بقرار الآخر، هو سيد المكان وصاحب السلطة الذي يقرر متى يشاء وكيفما أراد، فلم يكترث التاجر بقلب الأم التي ترى ابنتها تساق إلى عالم مجهول، ولا إلى الأب الذي يصارع أمواج البحر، معتقدًا أن هناك عائلة تنتظره، وأما الرحلة الخامسة، فبعد ما أمر جابر ترحيلها إلى الصحراء نتيجة خيانتها التي جاءت ردًا على خيانته، لتستقر عند العجوز سيف، منتظرة كرم السماء عليها، ثم تشد الرحال في رحلة سادسة بهيامها في الصحراء، هروبًا من العطش والجوع، بعد ما حل ملك الموت ضيفًا على العجوز ليأخذه منها، ويتركها في فضاء الصحراء لا تعرف طريقًا أو مسلكًا، وأخيرًا تأتي الرحلة السابعة لتكون ملكة حرة آمرة

ومتسيدة، بعد ما يلتقي بها أحد الملوك في الصحراء، مغميًا عليها، لتصبح إحدى الوصيفات المقربات لأسرار القصر ونسائه، ثم زوجة له، ثم ملكة.

لقد حاول الكاتب أن يقدم نوعًا من النساء اللائي يقعن في مصيدة الحياة، وفريسة الواقع المأساوي، الذي كان يشكل حياتها، ويعطي نموذجًا من الحياة النسوية بحسب وعيه تجاه المرأة، والظروف التي تعيشها، والقيود المحاكة ضدها من قيود اجتماعية وأعراف، فلم تأت المرأة هنا من الواقع المعيش بقدر ما هي حالة رمزية ينبغي النظر إليه، لذا جعل الكاتب بوعيه تمرد شاهندة حالة رمزية لعدم قبول الواقع كما هو، سواء تجاه الحياة، أم تجاه المرأة.

وحين نتعامل مع الشخصية الروائية وفق المعيار الأخلاقي والقيم الاجتماعية، وكأنها شخصية حقيقية في المجتمع والواقع، فإن هذا يعني كشف زيف المجتمع وما يعانيه من أمراض اجتماعية كانت منتشرة في تلك الفترة، التي كان كل شيء يوضع تحت مجهر الأخلاق والقيم، على الرغم من توسع رقعة الدعارة والجنس، وفي الوقت ذاته أبرز الكاتب علامات الضعف والانكفاء عند نساء أخريات، مثل: زوجة شهداد حليمة، التي لم يظهر لها دور بارز في نمو الأحداث وتطورها، والمرأة التي كانت تخاطب شاهندة في القصر، قائلة لها: العلاقات هنا ليست العاطفة وحدها التي تتحكم فيها، هنا تتحكم شهوة السلطة، والمناصب، والأموال، والملك، وحب التغيير، والمؤامرات، والمكائد، وما كان خارج السور طبيعيًا فهو من داخل السور غير طبيعي.

وليس مستغربًا لدينا حينما يمارس الإنسان الخليجي تجارة الرقيق وبيع البشر، حيث كانت الظاهرة منتشرة منذ العهود القديمة، وكان هذا الانتشار من خلال البيع والشراء بعد سرقتهم، وهم أطفال من بلدانهم وترحيلهم في مراكب وسفن بحرية، أو ما تتركه الحرب والقتال، وقد طرحت بعض الأعمال الروائية هذه الثيمة، لما لها من وقع على الإنسان الخليجي،

وعلى التغييرات التي طرأت على المجتمع، فضلاً عن التأمل في المفارقات الطبقية والمهنية، والتمايز المباشر بين السيد والمسود، حيث ناقشت رواية النوخذة لفوزية السالم، وكذلك رواية الطواف حيث الجمر لبدرية الشحي، وغيرهما.

وإذا كان الكاتب قد طرح ظاهرة المتاجرة بالبشر، فإنه يكون قد أشار إلى الحالة النفسية التي يعاني منها الرجل الحر أو المرأة الحرة، وبتحويلهما إلى عبيد، وهذا ما بينته شاهندة لأبيها في بيعهم «والدي .. لقد فهمت سر وجودنا هنا، نحن الآن نباع، والأسوأ يا والدي أننا لا نملك أن نباع بالجملة، كل ما أخشاه أن تباع أنت لأسرة، وأنا لأخرى، وأمي لثالثة»[54]، ولكن أي قدر هذا الذي حولنا إلى عبيد «زوجي شهداد، هل كنت تتصور أنه في يوم من الأيام سوف نكون عبيدًا نباع ونشترى كالحيوانات»[55]، بل الحالة تكمن في الرغبة على البقاء مجتمعين، قائلة «يجب أن يكون هدفنا الآن أن نباع معًا، أن تشترينا أسرة واحدة»[56].

الجمالية الروائية:

عمد الروائي أن يعطي بطلته اسمًا أعجميًا، بل أتى بأسرتها كلها من دولة غير دولته، دولة غير عربية، ونعتقد أن هذا الهروب يمكنه أن ينسج عالمه المتخيل الذي رسمه للشخصيات ونموها، ولكي يهرب من الرقيب الاجتماعي والذاتي تجاه المرأة في مجتمعه المحافظ. كما اعتمد الكاتب في الرواية على ضمير الغائب ليكون الراوي غائبًا عن حياة الرواية، ولكنه حاضر غير مباشر فيها، متابعًا مسيرة أحداثها ونموها، أو كما قال فريدمان: إن الراوي صاحب المعرفة المحايدة الذي يوظف ضمير الغائب لا يتدخل إلا ضمنيًا في سرد الأحداث[57].

ولكن طبيعة الرواية ونسجها الروائي تكشف لنا من العنوان نفسه

«شاهندة»، الذي لا نستطيع أن نفصل العنوان بوصفه نصًا منفصلاً عن العمل، وأنه جاء متطفلاً على الرواية؛ لأن الرواية تميل إلى رواية الشخصية التي كان معمول بها في الرواية الكلاسيكية، مثل: رواية «الأم» لمكسيم جوركي، حيث تأخذ الشخصية ذات العنوان محور العمل السردي، ولديها دفة الرواية وتوجيهها، فمن خلالها تأتي قراءة الواقع الاجتماعي أو السياسي أو الاقتصادي أو الثقافي .... إلخ، ولكن هذا الاعتماد على البطل التقليدي في هذه الرواية، وهي شاهندة، والمتحكمة في مصير الشخصيات والأحداث تمتزج مع الروائي الذي يقف وراء كل الفضاء الروائي، وإن وظف ضمير المتكلم.

ومما لا شك فيه أن العلاقة بين المعنى والتعبير عنه هي علاقة بين اللغة والمتخيل والفكرة والدلالة، تلك العلاقة التي تثري الحالة الكتابية، وتسهم في تشكل القلق لدى كل من الكاتب وهو ينسج خيوط اللغة، والنص ومكوناته، لذلك لم نجد هذا بصورة جلية في الرواية، وقد يعود إلى أن الرواية هي من التجارب الأولى في المشهد الأدبي الإماراتي، كما أن عملية توليد البنيات التي تكوّن النص من لغة ومتخيل وأفكار ومضمون لم تكن بارزة جماليًا، وما محاولة الكاتب لربط بعض دلالات الواقع المعيش آنذاك بالمرأة إلا لتكون المرأة نفسها أحد الرموز التي تشكل علامة الانتباه والاستفزاز تجاه الأشكال الاجتماعية والنفسية والحياتية، حيث القهر الذي يقع على أفراد المجتمع هو في الأساس واقع على المرأة من سلطتين رئيسيتين، هما سلطة المجتمع وموروثاته الثقافية والاجتماعية، وسلطة الرجل الذي استمدها من سلطة المجتمع نفسه.

ورمزية المرأة هنا لم تكن المرأة فحسب، بل مكاشفة واقع المجتمع وتلك الهجرات التي قدمت إلى دولة الإمارات مع بداية القرن العشرين، والرغبة في الاستقرار الذي يؤمن له حياة أفضل مما هي عليه في بلدانهم، لذلك كانت هذه الهجرات تأتي من دول شرق آسيا الفقيرة كالهند وباكستان

وإيران، وبعض الدول الأفريقية، وما نلاحظه ونحن في القرن الواحد والعشرين فإنه انفجار يخلخل التركيبة السكانية. فضلاً عن الهوية التي لم يرض الكاتب المساس بها من الناحية المسلكية تجاه المرأة، ولكنه طرحها في إطار آخر حينما كشف زيف هذه الهوية التي لا تتمسك بأخلاقيات وطبيعة المجتمع وموروثاته الدينية والاجتماعية، حيث السرقة والنهب وتجارة الرقيق، التي لا تتفق وكل الهوية الموجودة في المجتمع الإماراتي.

وعلى الرغم من كل هذا فإننا نثمن هذه المحاولة لما لها من انطلاقة جادة نحو الكتابة السردية في هذه المنطقة التي كانت تحبو نحو التغيير بشكل بطئ، كما أن ما طرح من علاقة حسية وجنسية هو ما كان مسكوت عنه في الأدب الخليجي لفترة من الزمن، وهي ظاهرة الدعارة المقننة المسموح لها رسميًا، المنتشرة في دول منطقة الخليج العربية، كما في حي من أحياء منطقة النعيم تحت اسم (فريق الأجاويد)، وتعمد الكاتب أن يعطي شخصيته الرئيسة في العمل امرأة غير عربية، ليبين بصورة غير مباشرة جنسيات النساء اللاتي يقدمن أجسادهن إلى الرجال نظير حفنة من المال.

إن العقد التسعيني من القرن العشرين والعقد الأول من القرن الواحد والعشرين بدأت موجة ملفتة للنظر في الرواية الخليجية عامة، والنسوية تحديدًا، وفي الرواية النسائية السعودية على وجه الخصوص، بكشف هذا المخفي، وتلك العلامات التي ظلت وراء الأستار، فناقشت الرواية النسوية العلاقة بين الرجل والمرأة كما ينظر لها الرجل نفسه في ظل السلطة الذكورية واختبار الفحولة، ومحاولة المرأة استمالة اشتهاء الرجل لها، مثل: رواية لم أعد أبكي ورواية ملامح لزينب حفني، ورواية ثمن الشكولاته لبشائر محمد، ورواية سعوديات لسارة العليوي.

ولأن تقنية الكتابة الروائية لدى الكاتب كانت في بدايتها، فنيًا وتقنيًا، فداخل بين مهمة الراوي الذي يتولى عملية القص وسرد الأحداث والحكاية،

وبين الراوي الذي حضر من خلال الشخصيات الروائية، وهنا يأتي حضور الكاتب في العمل، وعلاقته بالراوي، ذلك الحضور الذي نعتقد أنه لم ينتبه له؛ لعدم معرفته بمهمة هذه التقنيات في العمل، وأثرها الفني، ولما من خيط رفيع ودقيق جدًا قد لا يكشف الفضاء بين الراوي والكاتب إلا عبر آلية دقيقة فاحصة قادرة على سبر أغوار هذه العلاقة، غير أن الرواية لا تتصف بهذه الخصيصة التي تفرض على المتلقي أو الدارس البحث عن العلاقة المفصلية، كما أن الملاحظة الأولية لدى أي قارئ هي نظرته إلى أن العلاقة بين الكاتب والراوي تكاد لا تنفصل فصلاً قاطعًا؛ لأن الراوي يوظف الكثير من ثقافة الكاتب الاجتماعية والمعرفة والحياة المعيشية، وهذا عادة ما نلاحظه في معظم الكتابات السردية.

وفي الوقت نفسه تناول التقنيات الروائية الأخرى، مثل الحوار الداخلي، والحوار مع الآخر، كما تناول الوصف وإن كان بصورة أقل، وفي الوقت ذاته كانت للكاتب رؤية فاحصة ودقيقة تجاه مجتمعه وأمكنته، وسير الحياة فيها، إذ كانت رؤيته قد كشفت عن علاقته بالواقع المعيش واختياره للأمكنة التي حرك أحداث روايته من خلالها، إذ كانت استعانة الكاتب بالمكان العام وحضوره في الرواية ليحدد معالم بعض الأمكنة المنضوية تحت هذا المكان، بغية الكشف عن واقع متخيل جديد بناه الروائي على طبيعة واقع معيش عادي، إلا أنه لم يوظف المكان وفق جمالية وفنية تبوح عبرها الشخصيات بواقعها المرير، وضمن منظومة نفسية قاسية، وبخاصة ذلك الصراع الذي أبانته الرواية بين الغنى والفقر، بين العربي وغير العربي، بين الحرية والعبودية، بين الحلم والحقيقة، كل هذه الصور تكمن في نفسية الإنسان، ولكن لم يأت عليها الكاتب على الرغم من أن الرواية هي رواية الشخصية في الأساس، وليس رواية الأوضاع والحديث عنها.

أما طبيعة السرد والوصف والحوار فلم يكن في مستوى التطور الفني

للبناء الروائي، مكتفيًا الكاتب بسرد الحكاية، وعرض بعض أجزاء المكان حينما يتطلب ذلك بالوصف المبسط وليس الوصف الكامن في جزئيات المكان، ليعطيك الجمالية المكانية. كما أن محاولته في توظيف المكان كان وفق توظيف ينم عن حساسية الإنسان تجاه هذا المكون اجتماعيًا ومعيشيًا، وليس حالة من الحلم والحقيقة، وليس وفق رؤية تكشف عن طبيعة الزيف الاجتماعي، لذلك لم يقدم الكاتب المكان الروائي إلا ضمن النفور وعدم الألفة بين الإنسان وهذا المكان، فشهداد لم يكن راضيًا عن مكانه في إيران، وشاهندة لم تكن راضية عن تلك الأمكنة التي وطأتها، والتاجر جابر لم يكن راضيًا عن المكوث فترة من الزمن في القرية إلا وقد هرب إلى الصحراء بحثًا عن تجارة ونهب، وحتى سيف العجوز لم يكن بقاؤه في الصحراء حبًا في المكان بقدر ما هو عجز عن الحصول على مكان يؤمن له الحياة والاستقرار، وهذا عكس ما كان يطرحه باشلار في كتابه جمالية المكان الذي أكد على الألفة بين الكائن الحي والمكان الذي يقطنه.

وهذا التنافر والألم الذي برز في العلاقة بين شخصيات الرواية والمكان يشير إلى التفاعل بينهما الذي يؤسس نسيجًا من التداخل في العلاقات والأحداث المضطربة، وفيما بين ما هو فردي وجمعي، وبين ما هو شخصي وتاريخي، ذلك الذي تواجد في فضاء الرواية.

الهوامش

1) حميد لحمداني، بينة النص السردي، ص 65.
2) نبيل سليمان، الجمالي في القص – تجربة الإمارات العربية المتحدة، أبحاث الملتقى الثاني للكتابات القصصية والروائية، ج 2، ص 164.
3) نبيل سليمان، الجمالي في القص – تجربة الإمارات العربية المتحدة، أبحاث الملتقى الثاني للكتابات القصصية والروائية، ج 2، 162-163.
4) علي عبدالله خليفة، أنين الصواري، ص 35.
5) انظر: الرشيد بو شعيرة، صورة البحر في القصة القصيرة الإماراتية، ص 22-23.
6) راشد عبدالله، شاهندة، ص 7-8.
7) شاهندة، ص 93.
8) شاهندة، ص 94.
9) شاهندة، ص 52.
10) شاهندة، ص 16.
11) شاهندة، ص 11.
12) شاهندة، ص 32.
13) شاهندة، ص 43.
14) صلاح هويدي، صورة النوخذة في الرواية الإماراتية الحديثة، ص 38.
15) انظر شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص 30-32.
16) شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص 40.
17) زهور كرام، السرد النسائي العربي، ص 123.
18) شاهندة، ص 150.
19) شاهندة، ص 125.
20) شاهندة، ص 159.

21) زهور كرام، السرد النسائي العربي، ص 24.

22) شاهندة، ص 28.

23) شاهندة، ص 10.

24) شاهندة، ص 30.

25) شاهندة، ص 54.

26) شاهندة، ص 60.

27) انظر: رجاء بن سلامة، العالم العربي– إفراط الجندر، مفاهيم عالمية – التذكير والتأنيث (الجندر)، ص 24-28.

28) مي غصوب، المرأة العر بية وذكورية الأصالة، ص 11.

29) شاهندة، ص 33.

30) شاهندة، ص 72.

31) شاهندة، ص 54-55.

32) شاهندة، ص 72.

33) شاهندة، ص 73.

34) شاهندة، ص 75.

35) شاهندة، ص 65.

36) يوسف الشاروني، قضايا التحول الاجتماعي بدولة الإمارات، أبحاث الملتقى الثاني للكتابات القصصية والروائية في الإمارات، ج 1 ص 40.

37) شاهندة، ص 131.

38) شاهندة، ص 25.

38) شاهندة، ص 110.

40) شاهندة، ص 119.

41) شاهندة، ص 111.

42) شاهندة، ص 111.

43) شاهندة، ص 112.

44) رجاء بن سلامة، بنيان الفحولة – أبحاث في المذكر والمؤنث، ص 101.

45) شاهندة، ص 119.

46) شاهندة، ص 144.

47) شاهندة، ص 149.

48) شاهندة، ص 15.

49) شاهندة، ص 19.

50) شاهندة، ص 20-21.

51) شاهندة، ص 97.

52) شاهندة، ص 100.

53) شاهندة، ص 107.

54) شاهندة، ص 25.

55) شاهندة، ص 26.

56) شاهندة، ص 26.

57) انظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزمن – السرد – التبئير، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط 2، 1993، ص 287.

المصادر والمراجع

1) راشد عبدالله، شاهندة، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، ط 3، 1998.

2) حميد لحمداني، بينة النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، بيروت، ط 4، 1993.

3) رجاء بن سلامة، العالم العربي- إفراط الجندر، مفاهيم عالمية – التذكير والتأنيث (الجندر)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 2005.

4) رجاء بن سلامة، بنيان الفحولة – أبحاث المذكر والمؤنث، دار بترا للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2005.

5) الرشيد بوشعيرة، صورة البحر في القصة القصيرة الإماراتية، حوليات كلية الآداب، جامعة الكويت، 194، 99.

6) زهور كرام، السرد النسائي العربي – مقاربة في المفهوم والخطاب، الدار البيضاء، المدارس للنشر والتوزيع، ط 1، 2004.

7) سعيد السريحي وآخرون، أبحاث الملتقى الثاني للكتابات القصصية والروائية في دولة الإمارات العربية المتحدة، الشارقة ، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ج 2، ط 1، 2000.

8) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزمن – السر – التبئير، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط 2، 1993.

9) شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربي للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 94.

10) صالح هويدي، صورة النوخذة في الرواية الإماراتية الحديثة – قراءة في الخطاب السردي، مركز زايد للتراث والتاريخ، العين، ط 1، 2005.

11) علي عبدالله خليفة، أنين الصواري، دار الغد، ط 3، 94.

12) مي عصوب، المرأة العربية وذكورية الأصالة، دار الساقي، بيروت، ط 1، 1991، بحوث اجتماعية – 7.

13) يوسف الشاروني وآخرون، أبحاث الملتقى الثاني للكتابات القصصية والروائية في دولة الإمارات العربية المتحدة، الشارقة ، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ج 1، ط 1، 2000.

فتنة اللغة بين الموت والبعث في الرواية السعودية

نورة القحطاني

ما النص إلا تأبين يعيه الكاتب أو لا يعيه، وما الكتابة إلا نوع من القتل الرمزي عند بعض الكتّاب، فهل يحق لنا القول: إنّ النص أشبه ما يكون بمقبرة؟ وإن سلمنا بذلك، فمن يكون الأموات؟، وهل هناك حياة أخرى ستبعثهم من جديد؟

مهما قيل عن طبيعة النص السردي، وعن وسائل الكاتب وتقنياته في تشكيل جمالياته، فإنّ اللغة بعناصرها المختلفة من ألفاظ وتراكيب وجمل ودلالات و إيحاءات، تظل المحور الرئيس الذي يعول عليه النقد، فليس النص إلا بناءً لغويًا خاصًا يجسد تجربة حياتية، وينقلها بشكلٍ فني إلى المتلقي. فبعد أن يفرغ الكاتب من النص ويودعه رفوف المكتبات يدخل عالم الأموات حتى يتناوله القارئ فيبعث حيًا من جديد كما تؤكد نظريات التلقي الحديثة.

إذًا كل كتابة هي موت وحياة، ومن ثم فإنّ كل عنصر داخل النص يحركه الكاتب، ليبعث فيه حياة أخرى، وبعبارة أخرى (ليس هناك موات للنص) فحركة الألفاظ والتراكيب تتجلى داخل مكونات النص من خلال لعبة

الظهور والاختباء، فنرى لفظة يستخدمها الكاتب في مشهد معين تثير المتلقي ثم تختفي فترة لتبعث لاحقًا في مواقف أخرى تحييها في ذهن القارئ لتحقق قيمة فنية معينة، وتنطبق هذه المسألة على اختفاء شخصية روائية رسمها الكاتب وسمح لها بالظهور، ثم غيبها في مشاهد أخرى بوعي، أو من غير وعي، لتعود للحياة من خلال تتابع الأحداث، والحقيقة أنّ هذه الشخصيات لم تمت، ولم تدخل منطقة النسيان في مخيلة القارئ، والدليل على ذلك أن كثيرًا من أبطال الروايات العربية والعالمية، وبعض شخصياتها، تركت أثرًا كبيرًا في ذاكرتنا ووجداننا، إنها قضية الخلود وعدم فناء النص، فبقاء أثره بعث يمنحه دورة حياة تتجدد بتعدد القراءات.

وفي هذا الإطار تأتي محاور هذه الدراسة، التي تتناول الرواية السعودية – على وجه التحديد – حيث تسعى إلى الكشف عن الحياة داخل النص، من خلال تتبع بعض الوسائل والأساليب، التي تبعث الحركة والحياة في مكونات النص بعد موتها على المستوى الرمزي لتشكل جماليات مختلفة تساهم في إحياء النص على مستوى التلقي.

وقد رصدت الدراسة هذه الفكرة من خلال الملامح التالية:

1 - موت المفردة وبعثها:

إذا كانت اللفظة تعد ميتة حتى تنتظم في جملة لتؤدي معنى مخصوصًا كما أشار الجرجاني، فكيف يكون موتها داخل النص؟ إنّ الكاتب عندما يؤلف مفرداته في جملٍ وتراكيب، يجسدها حية في ذهن القارئ، ويستمر بعضها متنقلاً من جملةٍ إلى أخرى عن طريق تكرارها، وهي أداة لغوية تشير إلى الجانب التأثيري الذي يتركه هذا التكرار في ذهن المتلقي، كما أشار إليه ابن معصوم في قوله: «تكرير كلمة فأكثر بالمعنى واللفظ لنكتة، إما للتوكيد، أو لزيادة التنبيه، أو للتهويل، أو للتعظيم، أو للتلذذ بذكر المكرر...»(1). وبذلك تأخذ المفردة جانبًا وظيفيًا هامًا في خلق أفق التوقع عند

القارئ كلما ظلت الكلمة حاضرة في النص، ومن أمثلة إحياء المفردة بالتكرار في الرواية، ما ورد في رواية «الطين» لعبده خال:

- «أحمل لكم فجيعة لم أكن أنتظرها بتاتًا.

كنت أنتظر شيئًا ما إلا هذا الأمر»(2).

فتكرار كلمة «أنتظر» تحيي الكلمة في ذهن القارئ من أول وهلة لتجعله متشوقًا ومنتظرًا لما سيلقى عليه من أحداث تحمل له الفجيعة التي أشار إليها الراوي.

- «هل ثمة حرج لو قلت: غدوت أنا المريض.

حقا أنا المريض(3).

فإعادة جملة «أنا المريض» اعتراف من البطل بمرضه زاده تأكيدًا إعادة الجملة، كما أنه خلق أفق توقع مسبق عند القارئ سيحتفظ به حتى النهاية التي تكشف له صدق توقعه، فيغدو الطبيب ومريضه شخصًا واحدًا، وهذا ما أشار إليه الكاتب في صفحة تالية، حين قال:

«إنّ اللغة تخلق واقعًا نتواطأ على تثبيته في مخيلتنا، ويتحول إلى حياة، بينما هناك واقع خارج هذه اللغة»(4) فيشعر القارئ أن وعي الكاتب كان وراء هذا التكرار، وكأنه يتعمد إحياء الكلمات ليصل إلى غرضه، فهو من خلال تكراره لبعض الكلمات يبتدع توقعًا يشير إلى النهاية التي يقصدها الكاتب.

وإذا أراد القارئ أن ينظر إلى بعث كلمة ما على مستوى النص الروائي، فإنه يجد فعلاً أن هنالك كلمة تتردد أكثر من غيرها، مثل: «الوهم، واهمًا، المريض، الجنون،... »، وإحياء تلك الكلمات لا يمكن أن يكون من دون وظيفة تنسجم مع السياق العام للرواية، فهي تعين الكاتب في إضاءة جوانب قضيته التي يبعثها من خلال إحياء الكلمات، والذي يحاول من خلاله إحياء

تجربته في نفوس المتلقين، ومن ثم مساعدتهم على اكتشاف البنية العميقة للنص.

كذلك ظهر في الرواية تكرار واضح لجمل بعينها، فمثلاً نجد جملة: «أنا لست مريضًا» في (ص 15) ثم تغيب لعدة صفحات لتعود للظهور مجددًا في (ص 38)، فهذا الغياب هو موت مؤقت للجملة، وبعثها من جديد، والتأكيد عليها في مقاطع حوار كثيرة بين الطبيب ومريضه يحمل في طياته أبعادًا إيحائية تنسجم مع الموقف الذي تعيشه الشخصية، وتعكس رغبة الكاتب في استدراج القارئ إلى استيعاب قضيته الأساسية بتحريكه نحو الوصول إلى الحقيقة في نهاية الرواية، وما بحث القارئ عن المعاني المختبئة خلف الكلمات والجمل إلا توليد لمعانٍ أخرى تؤكد نظرية معنى المعنى عند الجرجاني، والتي تشير إلى أن للألفاظ «دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض»(5) وكل هذا يحقق ما ذهبنا إليه من بعث للمفردات بعد موتها داخل النص، فكل معنى جديد تولده المفردة داخل التراكيب والجمل هو حياة أخرى لها.

ويقابلنا كذلك تكرار الكاتب لعدة جمل بما يشبه اللازمة، مثل:

«أذكر أنني مت...

الآن أذكر هذا جيدًا...

لست واهمًا البتة»

ورد هذا المقطع في (ص 15) ثم يختفي لعدة صفحات ويعود للظهور مجددًا في (ص 23) ليموت مرة أخرى ويبعث فيما بعد في (ص 45، 46) ويمتد هذا التناوب بين الموت والحياة لتلك الجمل على امتداد صفحات الرواية وأحداثها، ليعكس إلحاح الكاتب على فكرة معينة يريد أن يؤكدها ويبلورها في ذهن المتلقي، لذا ظلت الأفكار حية يدفعها التوقع للتقدم في متابعة الأحداث لبلوغ لذة الوصول إلى الحقيقة التي ظل البطل يبحث عنها،

ويهذا يمتد أثر النص حتى بعد الانتهاء من القراءة، وفي هذا استمرار لحياته.

2 - غياب الشخصية وحضورها:

تنقسم الشخصيات «إلى سكونية، وهي التي تظل ثابتة لا تتغير طوال السرد، وديناميةِ تمتاز بالتحولات المفاجئة التي تطرأ عليها داخل البنية الحكائية الواحدة. كما يجري النظر إلى أهمية الدور الذي تقوم به الشخصية في السرد والذي يجعلها تبعًا لذلك إما شخصية رئيسية أو (محورية)، وإما شخصية ثانوية أي مكتفية بوظيفة مرحلية»[6]. لذا فإنّ الشخصية داخل النص تخضع لقانون الموت والبعث على يد الكاتب، حيث إنّ تهميش شخصيات معينة هو موت رمزي لها بفعل الكتابة، التي تبعث الحياة في شخصية محورية على حساب شخصيات النص الأخرى، ويكون ذلك إما بوعي من الكاتب أو لاوعي، ولعلنا نستدعي بعض الروايات النسائية كدليل على موات بعض الشخصيات داخل العمل، بفعل الإقصاء والتهميش «بغية تأسيس خطاب مضاد لخطاب الرجل. فمثلما يمارس الرجل حرب الإقصاء في خطابه الواقعي، فإنّ المرأة تمارس الإقصاء في المتخيل بعد أن عجزت عن تحقيق الإقصاء أو استرداد حقها في المماثلة لخطاب الرجل في الواقع»[7] ولهذا كانت المرأة هي البطل في الروايات النسائية، بينما جاءت شخصية الرجل هامشية، بلا فاعلية تذكر، فلم نره أو نسمعه إلا من خلال المرأة/ البطل، وقد يشير هذا إلى نوعٍ من القتل الرمزي، تمارسه المرأة عبر الكتابة، ثم بحيلة سردية تبعثه مرة أخرى للحياة من خلال تقنية التذكر، وذلك ما نلمسه في رواية «آدم يا سيدي» لأمل شطا، حيث تنبئنا الرواية من أول سطورها بموت الرجل «يوم رحيلك.. صرخ شيء في أعماقي..

لقد مات زوجك يا عائشة.. مات أبو عدنان..»[8].

لكنها تبعث الشخصية في ذهن القارئ باستنطاقها، أو محاورتها،

وكأنما هي ماثلة أمامها، تحدثها وتسمعها، حتى نشعر بعمق التجربة ورهافة الحس، لتكشف لنا عما يعتلج بداخلها من مشاعر وأحاسيس «وبقيت أتجرّع مرارة الصبر، وصورتك لا تبرح مخيلتي وتلازمني كظلّي، أراك في كل ركن وفي كل زاوية، أسمع صوتك وضحكاتك وهمساتك ووقع أقدامك، وأتوقّع قدومك في كل لحظة، وأظلّ أحملق في الأبواب ملهوفة، والأمل يحدوني أن تبزغ من وراء أحدها»[9] فالأفعال (بقيت، لا تبرح، تلازمني، أراك، أسمع، أظل) تدل على محاولة بعث الشخصية، وتأكيد وجودها، على الرغم من موتها الفعلي، وهذه الحيلة السردية لا تشعر القارئ بتواطؤ الكاتبة مع بطلتها التي تعمدت تغييب الشخصية وإقصائها لتتحكم في حركتها داخل النص وكيفية حضورها من خلال العلاقات السردية التي تتضافر لتشكيل بنية النص.

ويقابل تغييب الرجل في رواية المرأة تغييبًا للأنثى في رواية الرجل، فرواية «فسوق» لعبده خال تبني أساس حكايتها على الأنثى الغائبة، حيث تبدأ الأحداث بموتها، وينطلق السرد بهذه العبارة الصادمة للمتلقي «هربت من قبرها»[10] لتبدأ الأحداث بعدها باستعادة سيرة "جليلة" تلك المرأة الغائبة حقيقة، فهي في الأصل ميتة ولم نسمع صوتها أو نلمس فعلها داخل النص كشخصية متحركة، لكنها بعثت من خلال الحكايات التي نسجت حولها من أهالي الحي بعد خبر هروبها، فهي ميتة حية داخل النص، وبإيحاء من أول جملة في الرواية «هربت» تعني أنها حية، لكن الكلمة بعدها «من قبرها» تدل على موتها، لنمضي في التأرجح بين الشك واليقين من موتها «لم يكن متيقنًا من أنها افتعلت الموت لتهرب من قبرها»[11] مما يخلق لدى القارئ أفق توقعٍ خاصٍ يختلف كلما تقدم في متابعة الأحداث، وتثير ثنائية موت الشخصية وحياتها في آنٍ واحد أسئلة كثيرة تغدو معها الشخصية الميتة حاضرة في ذهن القارئ وذاكرته، يحس بها ويسمع صوتها، ويشعر بحركتها بالرغم من صمتها الميكانيكي – حتى تخرج إلى ديناميكية الحياة داخل النص، بفعل

بناء حكاية حب من حارس المقبرة الذي عاش من خلال موت جليلة حياة جديدة، وبالرغم من فعله المرفوض ونهايته المثيرة للاشمئزاز، إلا أنه قد يكسب تعاطف القارئ، فهو يمثل نموذجًا ضعيفًا في مجتمع وأده في الواقع وأقصاه واستكثر عليه أن يحب، فتحول إلى شخصية ميتة روحًا، حية جسدًا، دفعه ذلك إلى معاشرة الموتى إحياءً لحبه الميت. إنها مناورة ذكية من الكاتب ليضمن استمرار الشخصية حاضرة في ذهن القارئ على الرغم من موتها.

3 - بعث المكان والزمان:

كيف يمكن أن يعود المكان حيًا بعد موته؟ وهل ينطبق عليه قانون البعث داخل النص كما تمثل على مستوى المفردات والشخصيات؟.. أسئلة نجد إجابتها من خلال رصدنا لبعض الأماكن التي عادت تنبض بالحياة بفعل التوظيف الفني لها داخل النص، بشكلٍ يرسخ أوصاف المكان ويحدد أهميته في ذاكرة المتلقي، فالوصف الدقيق للمكان يمكن القارئ من تلمس ملامحه، ويزيد إحساسه بحضور المكان بمعرفة معالمه، ليجبر المتلقي على البقاء في العالم الداخلي للمكان، وبالتالي بعثه حيًا لإغرائه بمتابعة أحداث النص وتفسيرها، فالمكان خارج النص ميت، ويتم بث روح الحياة فيه عندما يتشكل داخل بنيات النص، فالمقبرة، مثلاً، التي ورد الحديث عنها في رواية «فسوق» هي في الحقيقة مكان للأموات لا حياة فيه، لكنه بفعل أحداث النص التي بدأت من المقبرة بعد حكاية هروب جليلة من قبرها، لتتحول المقبرة بعد هذا الحدث إلى مكان حي يغص بالأحياء ليلاً ونهارًا «هروب جليلة من قبرها، انفجر كقنبلة، تصدعت لها قلوب الكثيرين، وتحولت إلى سلوى تحرك ركود الحي الميت، وتحولت المقبرة إلى متنزه يتزاحم أهل الحي للتنعم بالوقوف فيه. وأغلقت أبواب المقبرة بسبب هذا التكدس، عن استقبال موتى جدد. وظل الحي مزارًا لرجالات الأحياء المجاورة»[12]، فيظهر المكان هنا

وكأنه حدث مهم ينسجم مع محتوى النص الحكائي المتعلق بموت الضحية واختفائها.

وإحياء الأماكن داخل النص يخلق قيمة فنية تعامل معها الكتاب بأساليب مختلفة حتى أصبح المكان في بعضها هو البطل الرئيس والمحرك للأحداث.

أما على مستوى الزمان، فإن موته يبرز على مستوى إهماله و تهميشه لحساب العناصر الفنية الأخرى، لكنه يتمثل حيًا داخل النص في بعض الروايات، من خلال استدعاء الزمن الماضي وإحيائه في ذهن المتلقي بسرد أحداثه، تستدرجه الرواية عامدة، لتؤكد استمرار وجوده، فذكريات الماضي ثابتة أزليّة تعيش في النفس الإنسانيّة، تستدعيها كلّما احتاجت إليها، فإما أن تكون ذكريات مؤلمة تسبّبت في حاضر بائس تعيشه الشخصيّة، وإما ذكريات جميلة أجمل من حاضر الشخصية القاسي، تستحضره لتخفّف من آلامها وتعبّر عن حنينها لذلك الماضي، والذاكرة «لا تقص لنا ما مضى فحسب ولكنها أيضًا تكشف لنا ما هو أمام»[13] حاضرها ومستقبلها.

وفي رواية (أنثى العنكبوت) تبدأ الكاتبة من النهاية لتسرد لنا روايتها، وتستعيد ماضيها الذي جعلها سجينة تنتظر تنفيذ حد القصاص فيها، ويتّضح لنا من أولى صفحات الرواية أننا أمام مذكرات البطلة/ الساردة التي تبوح على الورق بما كان يثقل كاهلها من مشاعر وذكريات «تلوح لي أيامي الماضية كأطياف من الأحلام... ترى هل كنت مخطئة طوال حياتي، هل جانبني الصواب في كل خطواتي، هل كياني كلّه شر مطلق ولم أعرف الخير قط كما صرخ بوجهي البعض... لا أدري... لكنني قررت مواجهة الورق بحقيقتي والانكشاف الأخير أمام الذات بلا قشور أو زيف أو خداع»[14] فمن خلال التذكّر بعثت زمنها الماضي الذي لايزال راسخًا في قلبها وفكرها،

فأضاءت بذلك حاضرها البائس؛ لتفجّر في نهاية الرواية غايتها من تذكّر ماضيها أو بالأحرى سرد حكايتها.

وبعث الزمن الماضي داخل النص سمة انتشرت في معظم الروايات السعودية، والنسائية منها بخاصة، والتي تبرز فيها استعادة الذاكرة بشكل كبير، مما يوحي بالحنين إلى الماضي الجميل، فتُبقي القارئ مشدودًا إليه في حديثها، ليتجسد حيًّا داخل النص.

كل ما سبق عرضه من موت وبعث داخل النص حتى نصل إلى نهايته، تؤكد امتداد النص حتى بعد قراءته، حيث يظل المتلقي يعيد النظر في محتوى النص، ويتأثر ويؤثر فيه بأفكاره، ومواقفه المختلفة، وبذلك يتحول النص إلى حلقة دائرية، تنتهي لتبدأ دورة جديدة من دورات الحياة. وهنا، ومع ختام هذه الورقة، يحق لنا أن نتساءل: أما زلنا غير مؤمنين بأنّ النص يشبه المقبرة التي تبعث الحياة في الأموات؟!.

الهوامش

1) ابن معصوم، أنوار الربيع في أنواع البديع، تحقيق: شاكر هادي، مطبعة النعمان، 1969م، ج 5، ص 345.

2) عبده خال، الطين، بيروت، دار الساقي، ط 2، 2006م، ص 7.

3) المصدر السابق، ص 7.

4) المصدر السابق، ص 8.

5) عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود شاكر، مطبعة المدني، ط 3، 1992م، ص 262.

6) تودوروف، نقلاً عن: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1990م، ص 215.

7) حسن النعمي، رجع البصر، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 2004م، ص 52.

8) أمل شطا، آدم يا سيدي، جدة، شركة المدينة المنورة، 1997م.

9) المصدر السابق، ص 19.

10) عبده خال، فسوق، بيروت، دار الساقي، ط 3، 2006م، ص 7.

11) المصدر السابق، ص 29.

12) المصدر السابق، ص 52.

13) عبدالله الغذامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، ط 2، 1997م، ص 221.

14) قماشة العليان، أنثى العنكبوت، بيروت، منشورات رشاد برس، ط 2، 2001م. ص 10.

* * *

القبيلة والدولة في رواية ساق الغراب

قراءة أنثروبولوجية

حســين الــواد

من الروايات العربية اللافتة للنظر في إصدارات سنة 2008م، رواية «ساق الغراب» ليحيى امقاسم (دار الآداب ببيروت)، فهي تشد القارئ شداً رفيقاً، بالموضوع الذي تعالجه، وأنماط السرد التي استعملها فيها صاحبها، واللغة الفذة التي بنى بها نسيجها.

أما الموضوع فقد استقاه صاحب الرواية مما احتفظت به الذاكرة من أمجاد عشائر «عُصيرة» النازلة بـ «وادي الحسيني»، على امتداد ما لا يقل عن مائتي عام، قبيل وأثناء التصدع الذي سارع بها إلى التقوّض والاضمحلال. فتنحت عن قيادة الشمل لصالح سلطة جديدة وافدة من الشمال هي سلطة «الإمارة». أثبت المؤلف في نهاية روايته، على سبيل الاعتراف والامتنان، قائمة طويلة بأسماء الشخصيات التاريخية التي تناقلت الأحداث والوقائع التي حصلت في تلك الفترة وكانت مادة لأغان شعبية كثيرة أشادت بها وخلدتها.

وأما الصياغة السردية فقد تدبرها الراوي بنظرة من الأعلى عارفة

بالبدايات والنهايات جميعاً، متصرفاً في زمن الأحداث والوقائع بالتقطيع والتقديم والتأخير والتكرار وتنوع محطات الاهتمام، فجاءت، بذلك كله، على حظ من الطرافة لا ينكر.

وأما اللغة، ولا يمكن لأي كان أن يبدع دون إبداع في المادة الأولى لفنه، فقد جعلها الكاتب ألواناً من الخطابات، فيها من الشاعرية والأسطرة ما يتجانس مع العالم السحري الذي يصنعه ويشيد به، ومن الاقتراب من الحياة اليومية ما يكاد يلامس العري، الذي لا يخلو أحياناً، من جرأة على التهذيب

* * *

تتكون «ساق الغراب» من ثلاثة أقسام رئيسة، يقتعدها مدخل استهلالي جاء في خمس صفحات. أما المدخل، فيحمل عنوانين أحدهما «من (فحولة إلى حين)»، والآخر «تهامي.» (ص 11)[1]، وهو مستل من أحداث القسم الثاني مرحّل، مثل عتبات الرواية، إلى أولها. وأما الأقسام الثلاثة فهي «الهربة» و«فحولة إلى حين» و«الشارق». وهي متفاوتة في الطول. فبينما يأتي القسم الأول في 69 صفحة والثالث في 91 من الصفحات يستغرق القسم الثاني 203 صفحات كاملة، أي أكثر من نصف الرواية. ثم إن هذه الأقسام تتفاوت في عدد الفصول. فبينما يكاد يتعادل القسمان الأول والثالث بـ 10 و11 فصلاً يمتد القسم الثاني على 17 فصلاً. ولعل آخر ما يستوقف من أمر هذا التفاوت أنه يشمل الفصول نفسها داخل كل قسم من أقسام الرواية، فبينما جاء الفصل 3 من القسم الثاني، مثلاً، في 47 صفحة، لم تتجاوز فصول أخرى كثيرة الثلاث أو الخمس صفحات (الفصل 8 من القسم الثاني مثلاً).

لرواية «ساق الغراب» إذن، شكلياً، تضاريس، مثلما للفضاء الذي تدور فيه أحداثها تضاريس، بعضها مرتفعات وجبال وعرة شديدة الوعورة، وبعضها الآخر سهول ووهاد، تغمرها، أحياناً، السيول. وشخصياتها تخوّض

في الماء والطين وتصعّد في الهضاب والمرتفعات، فمهجها مشدودة دائماً إلى القمم والمنخفضات تبذر حباً وتحبس ماء وتحصد محصولاً، أو تتوجس من خصم أو عدو، شرعتها صون المناعة والعزة، أنفاً من الخضوع والذل.

مثلما كانت لبنية الرواية تضاريس كانت مادتها أنواعاً مختلفة. فهي، شأنها في ذلك شأن جميع الأعمال السردية المتقنة، بما في ذلك أشدها إيهاماً بالتعلق بالتسجيلية، تتظاهر باستدعاء التاريخ دون أن تستحضره. إنها لا تذكر لا ما جرى في «وادي الحسيني» ولا على النحو الذي كان قد جرى عليه، وإنما تبتدع وقائع تاريخها لتصنعه منوّعة من مصادرها. يدل على ذلك، أول ما يدل عليه، اعتمادها تاريخية داخلية في ترتيب الوقائع سواء في تتابعها أو توالدها. فالراوي يترك التاريخ العام مرسلاً ليجعل من بعض الوقائع التي احتفت الرواية بذكرها معالم زمنية، لها ما يسبقها في حيز الفعل وما يتبعها. لذلك أكثر السارد من إيراد عبارات من قبيل: «في صباح أحد أيام السنوات اللاحقة على عودتهم من الجبال إثر «الهربة» (ص 89)، «بعد زمن خلا على مفارقة «بشيبش» القرية» (ص 195)، و«قبل حلول ليلة أمدتهم ببضع سنين» ص (237)، أو قوله ضمن النسيج السردي، «وفي تلك الليلة التي صارت منعطفاً في دمهم الواحد» (ص 97)، و«لم يكونوا أقل مرارة في آخر ثلاثاء التقى فيه الشيخ بالأمير» (ص 237). التاريخ الذي تصنعه هذه الرواية هو تاريخ خاص، لا يتكون مما جرى أو يفترض أن يكون قد جرى، أو مما كان قد جرى، لكن على نحو مختلف عما يذكر به، لأنه يتكون أيضاً مما يتم تخيله وتوهمه، جماعياً وفردياً، ويتم الحلم به ويتحقق في الإشادة به تحقق الحقيقة في مظهرها العرفي دون التفات إلى الأسباب التي بعثت عليها. لذا جاءت «ساق الغراب» حافلة بعالم من العادات والتقاليد والأعراف والمعتقدات تصب مكوناته المختلفة في وجهة واحدة، هي رغبة هذه القبيلة في أن يستمر كيانها قائماً على عزة بدأت شمسها تجنح نحو الغروب.

هذه التضاريس التي أشرنا إليها في بنية الرواية، وفي صنعها لمنعطفاتها التاريخية، تزداد متانة بتصريح المؤلف بأنه لم يذكر مما تأثث به تاريخ الرواية من وقائع وأحداث، سواء الحاصل منها في حيز الفعل، أو الواقع في حيز التوهم أو المعتقد والحلم، إلا «القليل» (ص 383). وهذا من شأنه أن يعني أنه لم يرو إلا الظاهر من جبال الثلج، أي قمم الجبال، وقد جاءت مؤنسنة. يقول الراوي: «كانت الجبال تحج كل عام إلى مكة مروراً بهذا المكان. وفي عام من الأعوام، وفي رحلة العودة من مكة، نامت الجبال هنا، وقبل الفجر غادرت المكان تاركة طفلين من أطفالها، هما «عكوة الشامية» و«عكوة اليمانية»، وبقيا هنا مخلدين لتلك الرحلة الغابرة» (ص 272)(2).

هذه التضاريس، وغيرها مما يحفل به مسرح الأحداث من شعاب، تدعو إلى التأميل بأن الحفر في طيات أنسجتها يمكن أن يكشف عن جوانب مهمة من خصائصها، لا نستبعد أن تزيد في إثراء الخطاب السردي الذي تحمله. وقد تكون الأنثروبولوجيا مدخلاً من المداخل الموفية على بعض أسرارها.

* * *

الأنثروبولوجيا، وينبغي ألا نخلط بينها وبين الأتنولوجيا التي تهتم، أولاً، وبالأساس، بدراسة الشعوب التي تسمى «بدائية أو متوحشة أو أولية»، «علم» إنساني يرمي إلى بلورة معرفة ممنهجة وموضوعية تتعلق بسلوك الناس وتصرفاتهم وعلاقاتهم بعضهم ببعض وبغيرهم في محيطهم وفي الخاص من وضعياتهم(3). ذلك أن للحس البشري أنماطاً في العيش تتراءى، عند التأمل، على حظ كبير من التنوع والتعقد.

لئن بدت الأنثروبولوجيا اليوم من العلوم الإنسانية التي تحظى بكثير من الاحترام؛ فإنها، في مرحلة الأتنولوجيا على وجه الخصوص، تعتبر وليدة الإثم الاستعماري(4). فمنه اتجهت إلى التخصص في تحليل المجتمعات التي

اعتبرتها «بدائية». كان المستعمر يستثير، بما عليه من اختلاف عن المستعمر، فضولاً لم يكن قط بريئاً من الرغبة في بسط الهيمنة وترسيخها. وكان للمركزية العربية أثر عظيم في صبغ الأتنولوجيا باللون الأيديولوجي، وهو ما تجسم في تنامي الشعور بالاستعلاء والتفوق وتعاظم امتهان الآخر. عن هذه المرحلة الأولى السائرة في ركاب الاستعمار والخادمة له، تولدت حركة مضادة كان للشعور بالذنب والتجني أثر فعال في اشتدادها. فالجيل الذي جاء في الخمسينيات من القرن الماضي أضحى لا يتورع، حرصاً على تجنب معرة التلوث بالاستعمار، عن الإفراط، أحياناً كثيرة، في الإشادة بحضارات الشعوب التي كانت تعد متوحشة، مستفظعاً، كل الاستفظاع، النظرة الاستعمارية إليهم. تواقتت مع نشأة هذه الحركة المضادة ردود أفعال المثقفين من أبناء الشعوب المستعمَرة، فانحصرت، في تأثرها بكتابات الأتنولوجيين، في البحث المتشنج أحياناً عن الهوية الثقافية، والإعلاء من شأن الخصوصية فيها.

وفي أيامنا هذه انعتقت الأنثروبولوجيا من ثنائية التقابل الأيديولوجي بين المجتمعات التي كانت تعتبر «بدائية أو متوحشة» والمجتمعات التي تعتبر «متحضرة أو متمدنة» وأصبحت تنزع إلى أن تكون علماً حقيقياً يعنى بمعرفة التنوع في أنماط عيش النوع البشري في علاقاته بعضه ببعض، بمحيطه وبالعالم حواليه، مع حرص على التوسع ليشمل أنماط عيش الكائنات التي تحيا في جماعات، مثل بعض الأصناف الحيوانية والحشرات. أصبحت الأنثروبولوجيا، أنثروبولوجيات.

* * *

ومما اشتغل به الأنثروبولوجيون كثيراً مسألة «الدولة»، أو «السلطة»، أو بعبارة أوسع «أصل الحكم وألوان ممارسته». وإذا كان قد امتنع عليهم أن يعرفوا الظروف التي يؤدي توفرها إلى ظهور هذا الكيان الذي تتجسد فيه

السلطة، بحيث تجعل طائفة من الناس يخضعون لإرادة طائفة أخرى، فيحصل بذلك انقسام في المجموعة الواحدة إلى أسياد ومسودين أو إلى «من يمارس السلطة ومن يتحملها»، فإن أعمالهم قد أحرزت كثيراً من التقدم في التعرف إلى الصيغ التي نظم بها البشر علاقات السيادة بينهم، وأكثرهم ما ينتشر في الأنثروبولوجيا السياسية تقسيم المجتمعات البشرية إلى صنفين كبيرين اثنين، هما: «مجتمعات الدولة» و«مجتمعات اللادولة»[5].

ومن سمات المجتمعات التي تسيرها دولة أنها مجتمعات منقسمة إلى فئة حاكمة وفئات محكومة، وأن السلطة فيها سلطة مركزية تمارس بواسطة أجهزة من قبيل الجيش والشرطة والإدارة والقضاء. وهي، في الغالب، مجتمعات كثرة في مستوى العدد ومجتمعات استغلال وشظف وتسلط وقهر.

أما مجتمعات «اللادولة» فتختص بأنها محدودة في عدد الأفراد، وأن الروابط بينهم روابط دموية، وأنها مجتمعات وفرة، لا تجتمع تحت سلطة مركزية، ليس لها أجهزة تشريعية أو تنفيذية، فكل فرد قابل فيها لأن يمتلك السلاح ويمارس العنف، وأنها مجتمعات قليلة التحول لشدة محافظتها، خالية من الانقسام والقهر.

وليس مجتمع الدولة، في نظر الأنثروبولوجيين، متولداً عن مجتمع اللادولة، فالكيانان منفصلان أحدهما عن الآخر انفصال تناف، بل إنه لا يمتنع أن تتحول مجتمعات الدولة إلى مجتمعات بلا دولة بانفراط بعضها عن بعض.

ومما يتفق فيه، في الدراسات الأنثروبولوجية، أن هذه السمات المميزة لكل من الكيانين لا تحظى بالإجماع على أيها هو المقوّم الذي لا استغناء عنه فيها. فمجتمعات اللادولة ذات النظام القبلي مثلاً، شديدة التنوع، تكاد تتفق في أن القبيلة فيها وحدة اقتصادية واجتماعية وثقافية مستقلة وصماء. هذه السمة تتراءى متوفرة في قبائل قديمة من قبيل ما كان موجوداً فانقرض، كما

في القارة الأمريكية. معنى هذا، لدى الأنثروبولوجيين، أن علاقات الاحتكاك أو المواجهة بين مجتمعات الدولة ومجتمعات اللادولة تؤدي، دائماً، إلى انهيار الثانية أمام الأولى. وفي رواية «ساق الغراب» تحتك «القبيلة» و«الدولة»، لكن عبر ما احتفظت به الذاكرة الجماعية وسجلته في أغاني أبنائها، وهو ما استند إليه الكاتب فصاغه صياغة فنية.

* * *

من هنا أصل إلى معنى أن يستهل يحيى امقاسم روايته «ساق الغراب» بمشهد الشاب «حمود الخبر» وهو يعالج، في كنف التخفي والانعزال، ختان نفسه. استؤصل هذا المشهد من نسيج القسم الثاني، مثلما ذكرت آنفاً، وتم إبرازه بالتقديم وبالخط الغامق، ولكن المواطن التي تحدثت عن الختان تواترت في الرواية وتوزعت في أرجائها. المشهد في حد ذاته مفزع والأداة المستعملة فيه لا تخلو من إحالة على معجم الحرب، فهي «فأس» (ص 11)، والمعالجة لم تكن موفقة لا في نهايتها، فالصبي لم يفلح إلا في تمزيق نفسه، وهو ما سيحمله على افتضاح خرقه لدى أهله، ولا في تكتّمها عن الأغراب، فقط اطلعت عليها عين عدوّة متلصصة سرعان ما نقلتها إلى الإمارة.

هذا المدخل الغريب المستفظع لا يندرج، في تقديري، فيما أصبحت تغرق فيه الرواية العربية الحديثة من بحث عن الإثارة والاستفزاز، التماساً للرواج، فهو يقحم هذه الرواية في موضوعها الأساس، أعني التواجه (لا المواجهة) بين الكيانين المتنافيين، أعني القبيلة والدولة، ويرسم لها مسارها بتقويض أركان سلطة القبيلة لصالح قيام سلطة الدولة مجسمة في الإمارة. ذلك أن القبيلة كانت قد درجت على أن «تشهر» عبور أبنائها من عمر القصور إلى طور الرشد بختنهم علناً في حفل من الطقوس المهرجانية يستغرق عدة أيام. أما الإمارة الوافدة من الشمال فقد أبطلت الختان على

هذا النحو، وسرّحت من قبلها، من ينجزه على النحو الذي يسوّغه الشرع، وعندما تمرد «حمود» على أوامر الإمارة لم يكن تمرده موفقاً في البسيط من جزئياته، أي فيما كان لداته من الشبان الرافضين لسلطة الإمارة يوفقون فيه منزوين في الأحراش الوعرة والأجمات.

تعتبر قبيلة «عُصيرة» بوادي الحسيني «شهرة» الختان «تعلية» لأبنائها، تضمن ارتباط مصائرهم بمصيرها، تماماً مثلما تعتبر قبائل «الغاياكي»[6] الهندية المتوحشة بأمريكا الجنوبية نقش أجساد أبنائها بضرب من ضروب الوشم علامة على عبورهم لصنف الرجال وصنف «المحاربين البرابرة» متى اختاروا ذلك. والطقس نفسه يمارس في قبائل كثيرة في مناطق مختلفة من القارة الأفريقية. وهو يمارس على أنماط من الشعائر مختلفة ويدل دائماً على العبور الصعب إلى عالم الرجال. والذي تتفق فيه هذه القبائل المحتفلة بعبور أبنائها، من طور من العمر، عندما يدرك الذكر من البلوغ البيولوجي، إلى طور آخر، هو طور الرجال، أن الذي لا يعقد لشهرته هذا الاحتفال لا يؤخذ منه ثأر ولا يحمل سلاحاً ولا يكون له في إتيان النساء نصيب.

ليس الختان في حد ذاته هو ما تتنازع فيه القبيلة والإمارة. فالإمارة تعترف به إذ هي «تنشر لجاناً في المنطقة تسير بين القرى وتقوم بختان البالغين» (ص 102)، ولكن النظامين يختلفان في دلالة الطريقة التي يمارس بها. فبينما رأت الإمارة في تلك الطقوس «طريقة محرمة»، تبعاً لما أفتى به مفتيها من أنها «عمل خارق لتعاليم الدين»، وسعت إلى إبطال العمل بها، مشيعة «أن القتل سيكون عقاباً لمن يقوم بعملية الختان لنفسه أو لمن يقوم به عنه» (102)، رأت فيه القبيلة «تعلية» لأبنائها وانصهاراً لكيانهم الفردي في كيانها الجمعي، تستمد منه استقلالها ومناعتها. لذلك ظلت طائفة منهم تقوم بها «سراً، وبشكل متكرر، خلافاً لأوامر الإمارة» (ص 102) واستجابة لاعتقاد متوارث في أن حكمة الأجداد ما كانت، يوماً، على خطأ.

كانت مسألة الختان أول ما شجر بين هذين الكيانين من أسباب الخلاف. ففي نظر القبيلة كان أول أعمال الإمارة «التي ضامت الرجال، واحتقرت جهد النساء، هو منع طريقتهم في الختان، وفرض طريقة أخرى وجدها أهل عُصيرة تمس رجولتهم، وتخلف خسارات بالقبيلة والأحلاف، ومن بعد تلك الطريقة لم يعد يحق للقبيلة التفاخر بأبنائها في يوم ختانهم، ولا التباهي بهم رجالاً يشدون من أزرها، ولم يعد للفرح مكان في قلوب الأمهات، حين توقف حصادهن المستمر في مخرجات الحمل والتربية، وحرمن من رؤية صغارهن يعتلون مشارف الرجولة» (ص 243).

ومما يشترط في المحتفَى بـ «شهرته»، فضلاً عن علنيتها، ألا يضعف إزاء الألم، فأي علامة للتوجع أو الضعف تبدر منه أثناء سلخ جلدته (بالنسبة إلى شمل عُصيرة) أو الحفر فيها بطريقة غاية في القسوة والإيلام (بالنسبة إلى قبيلة الغاياكي بأمريكا الجنوبية، أو قبائل كثيرة بأفريقيا السمراء)، يضع من قيمته ويصمه بالعار طيلة حياته. عدم الصبر على الألم يكشف عن هشاشة في معدن الفتى لا تسمح للجماعة بأن ترتاح إليه فيما تنتظره منه من جليل المهمات والتضحيات. وترفض الإمارة الختان على النحو الذي تقوم به القبيلة وتحرص على ممارسته على طريقتها هي، لأنها تدرك أنها تنقل بذلك ولاء المختون وانتماءه من القبيلة إلى الدولة.

يعود الراوي بعد هذا المدخل الاستهلالي إلى أحداث ووقائع سبقته بستة أعوام، هي السن التي بلغتها «شريفة» ابنة بشيبش. فقبل أن يقدم «حمود» على تمزيق نفسه كانت عساكر من الشمال قد وردت على الجهة، ففزعت قبيلة «عُصيرة» بعزتها من قريتها بسهول «وادي الحسيني» إلى مرتفعات ساق الغراب وتمترست فيها استعداداً لمجابهة الغزاة وصدهم.

لم تحصل المواجهة، فقائد الحملة العسكرية آثر الاستمرار نحو الجنوب متجنباً خصماً لا يعرف شيئاً لا عن قوته ولا عن مدى استعداده

للقتال. ولكن الشمل اللائذ بوعور الجبل ظل في «هربته» عاماً يتسقط أخبار الغزاة ويدير من بعيد شؤون فلاحته. وعندما رجع أهل «عُصيرة» إلى قريتهم كانت الإمارة قد انتصبت بـ «صبياء» عاصمة الناحية وظلت تراقب هذه القبيلة التي تمعن في التمسك باستقلالها متحينة الفرص لتنجز بالسياسة ما لعله لم يكن قابلاً للإنجاز بالقوة.

استقرت العلاقة بين القبيلة والإمارة على ما يشبه الاتفاق الضمني بأن يظهر شيخ الشمل استقلاله من ناحية، ويعترف، من ناحية أخرى، للإمارة بسيادتها على المنطقة، فالشيخ عيسى الخير، وكانت المشيخة قد آلت إليه من أبيه وجده، يتلقى خطابات الإمارة فيتجاهلها، أو يستجيب لها على أنها من بعض مشاغله كلما قصد «صبياء»، فلا يمر على مركز الإمارة إلا بأخرة من الوقت وبعد ملاحقة من أعوان الأمير (ص 196). أما الإمارة فهي تتسقط أخبار القبيلة وتتحلى بالصبر منتظرة الفرص التي تتمكن فيها من بسط سلطتها عليها.

في هذا القسم من الرواية، وهو يحمل «الهربة» عنواناً، يطلعنا الراوي على النظام الذي كانت القبيلة تدير به شؤونها. فالشيخ عيسى هو سيد القوم الذي يحكم عدة عشائر، إلا أن التدبير الفعلي تضطلع به أمه «صادقية». كانت المشيخة قد آلت إليه صبياً إثر مصرع والده فأمسكت الأم بدفة القيادة. أهّلها لذلك تحدُّرها من سلالة الشيوخ، وتميزها بقدرات خارقة تحيطها بهالة من الأساطير والخشية، فالجن أخوالها، مثلما أهّلها له ما كانت تحظى به من شهرة إذ كانت، فضلاً عن كرم أرومتها، فائقة الجمال، تركب الخيل وتحمل السلاح وتخوض الحروب وتجوب السهول وتعشق، وتقايض بنور بصرها رفاة زوجها الشيخ عندما اختارت أن يتم دفنه في حمى القبيلة.

تعرف الشيخة «صادقية» كل صغيرة وكبيرة تحدث في القرية، وفي

العشائر الأخرى، ولها مع الطبيعة صلات خفية تروّضها بها لإرادتها. ولئن وقفت الأم «صادقية» ضد «الهربة، فهذه الحرب لم يرد لها ذكر فيما تكشفت عليه من كتاب القبيلة، فإنها سرعان ما تكيفت معها لتستمر في إدارة شؤون الشمل، الذين طال بهم العمر وأخلقهم، فلم يعد لهم شأن في هذا الزمان الجديد، فهم يكثرون من مخاطبة رفاقهم الراحلين. أصبح «علي الهباش» «رجلاً كبيراً أعمى» (ص 26)، و«بن الشامي» أضحى في حضن أخته «كطفل ودود»، ذلك أنه كان قد حارب سيلاً «كاد أن يجرف بعض مواشيه، فصارع الأمواج وتلقى على رأسه عدة ضربات أودت بجل ذاكرته»، وإن كان دائم السؤال عن بندقيته «شارق عسى فيها رصاص» (ص 27).

قرارات الشيخة «صادقية» لا تعرفها إلا هي ولا يناقشها فيها أحد.. فهي التي تقرر تزويج ابنها الشيخ، بعد فقدانه زوجته الأخيرة، من الفتاة «هدية»، وهي التي تأمر «هدية» بأن تربي «شريفة»، تلك الأنثى التي بقيت على قيد الحياة بعد وفاة امرأتين في الوضع إحداهما «مريم» زوج بشيبش، ومولود ذكر مات مع المرأتين. وهي التي تدّخر من محصول الحبوب، في أماكن مجهولة، ما تقدّر أن القبيلة ستحتاج إليه. بل هي التي تقرر لسُرَّة المولودين الأماكن التي تدفن فيها، فلذلك تأثير كبير في مصائرهم[7]. وعندما لم يحنُ بشيبش على ابنته، معتبراً إياها سبباً في فقدان زوجته، وهبتها، استعداداً للمستقبل، قطعة من الأرض كانت سبباً من الأسباب التي سارعت بكيان القبيلة للتصدع.

ينطلق القسم الكبير الثاني، وعنوانه «فحولة إلى حين»، وهو القسم الذي استل منه المطلع الاستهلالي فكان بعضاً منه، بعد مرور ستة أعوام على عودة القبيلة والعشائر الموالية إلى مضاربها في «وادي الحسيني»، بتلاسن بشيبش مع «حمود» حفيد الشيخة وابن الشيخ «عيسى» بسبب الأرض التي وهبتها «صادقية» للبنت «شريفة». يعلن «بشيبش» عن عزمه على

الرحيل ويغض «حمود» من قدره، فيرمي «بشيبش» الصبي بقوله «أوّل تعلى ثم تكلم مثل الرجال» (ص 90)، مصيباً منه، بذلك الكلام، المقتل الذي دفع به إلى الإقدام على ختن نفسه.

من هنا تتسارع الأحداث معجلة بما كان كل من القبيلة والإمارة يسعى إلى تأجيله، فكلتاهما كانت تراهن على الزمن، القبيلة تنتظر أن يصبح استقلالها، مع مرور الزمن، أمراً واقعاً تتعود عليه الإمارة لخلوه من المواجهة المباشرة معها، والإمارة تنتظر من تعاقب الأيام أن يكشف لها عن المقاتل التي يؤتى منها هذا الكيان المتجرد والممانع في الخضوع لسلطتها.

تتحرك العناصر الفاعلة في القبيلة لتدارك الخطأ الذي ارتكبه «حمود»، قبل أن تستفحل عواقبه : يسارع الشيخ عيسى إلى الإمارة يدعوها إلى التشريف بحضور الحفل الذي يقيمه بمناسبة ختان ابنه. وتسارع الأم بإشاعة الأمر بين الأحلاف والقرابات، وتشرع في القيام بالترتيبات، آمرة «بشيبش» بسحب نصيب من المحصول المدخر لإقامة الولائم. ويتحرك الخصم المخبر فيبلغ الإمارة أن ابن الشيخ قد شق عصا الطاعة وختن نفسه، عصياناً لإرادتها، ثم شرع في الاستعداد لفضح الأمر بكشفه، حتى يوقع بالشيخ وعصبته. أما الأمير فيرسل نائبه تلبية لدعوة الشيخ متظاهراً بإكبارها، وأما بشيبش، وهو العين الساهرة على عزة القبيلة ومنعتها ويد الأم المنفذة لإرادتها، فيفطن للخطر ويتحرك فيقتل الواشي ويحرق المسجد ويشرع في الاستعداد للرحيل، متجنباً مهانة الخضوع لسلطة أجنبية لا قبل للقبيلة بالصمود في وجهها.

يتم التخلص من الورطة التي تسبب فيها «حمود» ويرحل بشيبش. لكن الإمارة تكثف من ضغطها: تتواتر رسلها إلى الشيخ عيسى، داعية إياه إلى مقرها لحل مسائل عالقة، وترسل للقرية مقرئاً لتفقيه الناس في دينهم. ويضطرب أعوانها داعين الفتيان إلى الانخراط في الجيش. وتتصدى الأم

للإمارة ذابّة عن عزة القبيلة ومنعتها. لكن الانهيار كان قد شرع في الحصول. فرجل مهماتها الصعبة كان قد رحل عنها، وابنها الشيخ بدأت تنخره العلل، والبقية الباقية من قدماء المحاربين، مثل «الهباش» و«بن شامي» و«الساحلي»، ممن أخلقهم الزمن، جعلوا يستأذنون، الواحد تلو الآخر، في الرحيل إلى عالم الأموات، وحفيدها المنتظر، خليفة لهذا الأمر، لم يفلح في تجاوز مرحلة الصبي، فظل لاهياً لهو الصبيان، لا يقدر على شيء من أعمال الرجال.

ومع ذلك فقد حاولت «صادقية» أن تصمد. واجهت المقرئ حتى أجْلته عن القرية، ورزئت في ابنها الثاني – سُبيع – الذي لم يصلح إلا لتعشق النساء والتسلل إليهن دون الالتفات إلى عزة القبيلة. ثم رزئت في ابنها الشيخ. ظلت تقاوم واقفة إلى اللحظة التي قررت فيها الرحيل. استردت بصرها قبيل ذلك، كأنما لتلقي نظرة أخيرة على عالمها الآخذ في الزوال. كانت، طيلة القسم الثالث، وعنوانه «الشارق» (اسم تل من التلول تيمناً باسم بندقية بن شامي)، تعمل على جبهتين: تأجيل التقويض النهائي لكيان القبيلة قدر المستطاع، والإعداد، برعاية «شريفة» وتدبيرها إلى ما بعد الانهيار التام، أملاً في أن تنبت البذور التي تزرعها وتثبت لاسترداد الأمجاد المندثرة. كان شأنها في ذلك شأن أبطال مآسي الإغريق عندما يموتون واقفين في مشهد أسطوري عجيب.

* * *

لم نقصد بهذا الكلام تلخيص هذه الرواية الممتنعة عن التلخيص، فشأنها في هذا هو شأن كثير من الأعمال التي لا تقبل التقليص. ولكننا رمينا من الإشارة إلى بعض الوقائع المكونة لنسيجها إلى توضيح ما بنينا عليه هذه القراءة من وجود الانتفاء بين كيانين سياسيين، هما القبيلة والدولة.

فمن الأفكار الشائعة عن المجتمعات ذات النظم القبلية أنها مجتمعات

«بدائية» أو «متوحشة»، لأنها لا تنضوي تحت دولة، وليس لها شرائع وقوانين تحتكم إليها، فالسلطة، وهي في الغالب مراتبية متوارثة، ترتكز فيها على الغلبة والقوة. وإذا كانت كل قبيلة، من حيث هي نظام اجتماعي، تحظى باستقلال كبير، فإن صلات القبائل بعضها ببعض تقتضي أعرافاً يصونها ويدعمها توازن القوى بينها. هذا التصور الذي روّجه الغرب خاصة، إلى عهد ليس بالبعيد، يقابله تصور آخر، لا يخلو من رومانسية، تبدو فيه المجتمعات ذات الأنظمة القبلية قريبة من الطبيعة والبراءة والعفوية والبهجة، فليس فيها قهر ولا تسلط ولا قيود.

والذي يزعج في هذه الثنائية، وفي غيرها من الثنائيات التي تحكمت، إلى عهد غير بعيد، في التفكير والفهم، أنها، على الرغم من جاذبيتها، لا تمكن من النفاذ إلى ما في الواقع من تنوع وتعقد وتشعب(8).

والذي في رواية «ساق الغراب» مثلاً يخرج عن نطاق هذه الثنائية ويختلف عما تفيض في البرهنة عليه كلتا النظريتين. فأن لا تكون القبيلة منضوية تحت دولة، لا يعني أنه لا سياسة لها ولا قهر فيها. وألا تكون للقبيلة أجهزة خاصة تضطلع بممارسة تنفيذ السلطة، بما أنه ليس لها جيش وليس لها شرطة ولا سجن ولا قضاة، لا يعني أن السلطة من حيث هي ممارسة للإرادة غير موجودة فيها. السلطة تمارس في «عُصيرة» وفي العشائر التي تجاورها، محالفة ومعادية، عن طريق قوتين تسندانها. الأولى تتمثل في الأعراف والتقاليد، وهي موروث من القوانين غير المدونة، منها، على سبيل المثال، الأخذ بالثأر، وهو يمارس كثيراً في مختلف أطوار الرواية، بينما تتمثل الثانية في استدعاء القوى غير المنظورة، وهو ما تلتجئ إليه «صادقية» عند مخاطبتها عناصر الطبيعة واستعدائها على أبناء «والد هاجر»، عشيقة ابنها «سبيع» المقتول غدراً من قبل إخوتها (ص 267). أما داخل القبيلة فإن فيها الجواري والعبيد والخدم، وفيها العقاب تسلطه «صادقية» على كل من يخالف لها أمراً.

وغير بعيد عن هذا المفهوم السياسي، نظر الأنثروبولوجيون إلى المرأة في نظام القبيلة نظرتين مختلفتين. أما الأولى فهي ناجمة عن المركزية الغربية التي تأثرت بها النظرة إلى الشعوب المختلفة عنها. ففي الأنظمة القبلية، حسب هذه النظرة، تبدو المرأة متاعاً مشابهاً لسائر الأمتعة. يكثر عدد النساء في القبيلة بالسبي أو بكثرة المصابين من الذكور في الحروب، فينتشر تعدد الزوجات، ويقل، فلا يمتنع أن يظهر فيها تعدد الأزواج. وربما تنازل الرجل عن زوجته لضيف مبجل دون استشارتها. وجماع هذه الصورة أن الإناث، في الكيانات القبلية، في مرتبة من الدونية بعيداً عن الذكور. وأما المفهوم الثاني، وهو مشبع بالرومانسية، فيركز على تجاوز الإناث والذكور وتقاسمهم المهام واشتراكهم في الحفلات، مما يجعل التفاضل بين الجنسين غير وارد أو غير ضاغط على الإناث.

وإذا كانت منزلة الأنثى في رواية «ساق الغراب» تبدو قريبة من المفهوم الثاني بحكم المقطعين اللذين خصصهما الراوي لحفلي زواج الشيخ «عيسى» بهدية في «الهربة» وشهرة «حمود الخير»، فضلاً عن المقاطع الأخرى التي خصصها للحديث عن «شريفة»، فإن التمييز التفاضلي بين الإناث والذكور ركن من أركان النظام القبلي. والصراع الثاني، بعد الختان، الذي قام بين الإمارة والقبيلة في مسألة المرأة لا يتناول منزلتها بقدر ما يتمحور على الصراع على النفوذ من خلالها. فليس الفصل بين الإناث والذكور بآيل إلى مزيد من الترسيخ لدونية الأنثى، وليس الجمع بينها وبين الرجال برافع عنها دونيتها. ففي النظامين ميعاً يضطهد الذكور الإناث، وإنما هو سعي كليهما إلى أن يدعم كيانه ويبسط إرادته.

وبينما تضغط الإمارة بواسطة المقرئ على أهل «عُصيرة» حتى يفصلوا بين الإناث والذكور بـ «وجود عزل النساء عن أعمال الحرث والرعي، والأفراح» (ص 167)، ثم بضرورة ستر الوجه ووضع الحجاب، يتمسك الرافضون لهذه السلطة الوافدة من بعيد بما اعتادوا عليه من اختلاط

وكشف للوجه، ممتثلين في ذلك لما كان عليه الأجداد. ولكن الذي كان عليه الأجداد لا يسوِّي بين الأنثى والذكر ولا يرفع من شأن الإناث. فـ «هدية» بنت الساحلي تزفها الأم عروساً لابنها الشيخ عيسى، وهي غير جاهلة بأنه لم يعد قادراً على مباشرة النساء. بل إن الأم تحرص على أن تبلغ بالمهزلة إلى قمتها عندما أوهمت الجميع، مشهرة دماً مزيفاً، بأن الزيجة قد تمت. بل إن الشيخ عيسى يرضى بأن يمتثل دور الزوج السوي سواء في خروجه بعد ليلة الدخلة إلى حقله، متظاهراً بالقدرة على ما يقدر عليه العرسان، أو في المعابثات اللفظية العارية التي كان يقحم نفسه فيها، حتى إذا أشرف على الموت ألفيناه يطلب من زوجه «هدية» التي ظلت معه عذراء «أن تسامحه» (ص 302). وليس وضع الأم «صادقية» بأفضل من وضع «هدية»، فهي تطلع ابن أختها «بشيبش» ورجل مهماتها الخطيرة، ليلة رحيله، على مكنون سرها، فتقول: «ترى داخلي ثلاث نساء.. شيخة، وزوجة، وعاشقة.. أما الشيخة فهي من ولادتي وحتى ذا الحين باقية، وأما العاشقة فلها زمان وهي ساكتة عن نشيدها، وأما الزوجة فهي حالة متعسرة وما تُحكى» (ص 180). ويحملها الوجع على البوح حملاً، فتقول: «أما زوجي.. الشريف مشاري كان له في كل بلد صبية يتعشق فيها، أو زوجة يبيت معها في السنة مرة أو مرتين»، وتمعن في التصريح، فتضيف قائلة: «تصدق يا بشيبش أني عشت زوجة لمشاري زايد عن خمس عشرة سنة ما كمّل حاجته بي إلا مرتين في السنة» (183). وكانت دونية منزلة المرأة في هذا النظام القبلي أحد الأبواب التي نفذت منها الإمارة لتقويض سلطة القبيلة، ففي أهل عُصيرة «قلة منهم تأنف إعطاء المرأة حقها» في الميراث «مخافة أن تذهب أملاك مورثهم لغريب لا يمت لهم بدم» (239).

صحيح أنه ليس في شرع القبيلة، مجسدة في «عُصيرة» تعدد الزوجات، ولكن فيها تعدد المعشوقات، فللبقية الباقية من رجالها الأفذاذ وللذين قضوا منهم «سُرى» محفوف بكثير من المخاطر نحو محبوبات خارج

القرية كثيرات. وكلما كان الخطر على الساري عظيماً كان ذلك، لدى المعشوقة، دليلاً على محبة حقيقية. وعدد الذين لقوا مصرعهم في هذه التسللات الليلية لمعشوقاتهم على يدي أقاربهن ليس بالقليل، منهم الشيخ «مشاري» زوج الأم «صادقية» وابنها «سبيع». فللعرض مقام رفيع في النظام القبلي، تفرضه نقاوة النسب وصراحته. ولكنه مقام لا يخلو من غرابة. فعندما تسلل «سبيع» لمخدع الفتاة «هاجر» وفطن له إخوتها، أدرك أبوها من حثها لعشيقها على أن يقاتلهم، أنها كانت محبة مدلهة، فاعتذر للعاشق الجريء، ولكن الإخوة غدروا به، في الطريق، فاغتالوه ومثلوا به. وتفادياً للأخذ بالثأر استجار والد «هاجر» مع ابنته بالشيخ «عيسى الخير» أخي العاشق المقتول ونسب فعل أبنائه إلى الطيش، أخي عدم الإدراك للعميق من حكمة الأجداد. وعندما اكتشفت الأم «صادقية» وضاعة والد «هاجر» وتفاهة ابنته، استعْدَت على أولاده غضب أحلافها من القوى الخفية والطبيعية وتكفل أعوانها بالتنفيذ.

لئن تراءى العشق قيمة فوق العرض، مثلما يُفهم من هذه الحادثة، فإنه عشق مغدور. فـ «صادقية» تعشق فتى ينسب لأمه «حسينة»، وتصدح بعشقها، داعية صاحبها للتقدم «للشراء»، ولكن ابن عمها «مشاري» هو الذي يتزوجها في حين تدبر لمعشوقها مكيدة تقضي عليه. وعندما يهفو فؤادها، وهي تمسك بدفة قيادة الشمل، لمرافق المقرئ، إذ ذكرها بمعشوقها القديم المغدور، مطلقة عليه اسم «ولد الهيجة»، ينتهي هذا العشق الجديد نهاية فاجعة بقتل المعشوق.

لا مكان إذن للعشق الظافر في النظام القبلي لأنه ممتنع أصلاً متى كانت المرأة في وضع دوني مسلوبة الإرادة لا تملك أمر نفسها. وإذا امتنع العشق تضخت حكاياته وألهبت مكبوت الأشواق(9).

لا مجال إذن للشك في دونية الأنثى في الكيان القبلي على الرغم من

مشاركتها في العمل وحمل السلاح، وفي الاختلاط بالذكور ومشاطرتهم مجالسهم ولهوهم اللفظي. ولعل أبرز ما تتمثل فيه هذه الدونية قول الراوي متحدثاً عن الختان الذي أصبحت تقوم به الإمارة: «وكان في هذه الطريقة من الذل ما لا يمكن وصفه لدى القبائل، إذ تعني لهم تلك الطريقة مساواة الفتى بالبنت الزائد بظرها عن المعتاد، فتطهّرها أمها سراً مخافة من علو شبقها إذا بلغت، كما فعلوا بـ «شريفة» وهي ابنة عشرة أيام» (243-244). وقد جعلت هذه الدونية، مثلما تبينا آنفاً، من المرأة كائناً طيعاً يسهل اختراقه لتقويض الكيان القبلي، فما أسرع ما استجابت النساء لتعاليم المقرئين حتى ظلت «شريفة» صامدة وحدها تتشبث بما نذرتها الأم «صادقية» إليه.

وضع المرأة، وهو من المواضيع الأثيرة لدى الأنثروبولجيين، يفتح على موضوعين كثيراً ما أصبح طرفهما يغرق في الرومانسية، والإشادة بالمجتمعات التي لا تحكمها الدولة.

أما الأول فهو مسألة العنف، وكثيراً ما يتم الإلحاح، في إثارته، على أن المجتمعات القبلية لا تنقسم إلى فئة مسيطرة وفئة خاضعة، أو إلى طبقات متباينة، مادام كل فرد من أفرادها، مثلما رأينا سابقاً، يقدر على حمل السلاح واستعماله في العدوان، وفي صدّه. وهذا خلافاً للمجتمعات التي تسيرها دولة مركزية، فهي تحتكر العنف وتملك جيشاً وشرطة. ومعنى هذا أن الدولة والقهر متلازمان، في حين أنه لا قهر في الأنظمة القبلية.

والناظر في رواية «ساق الغراب» لا يمكن له ألا يلاحظ أن الإمارة لم تمارس عنفاً مباشراً ضد قبيلة «عُصيرة»، فهي مثلاً لم ترد لا على قتل الواشي «ابن هايج» من قبل «بشيبش» ولا على إحراق المسجد، بالرغم من أنها كانت عارفة بأدق التفاصيل. وهذا لا ينفي عنها، بطبيعة الحال، طابعها العنيف، لها رجال يجوبون باسمها القرى، ولها جيش ترغب شبان القبيلة في الانخراط فيه، وقدومها إلى المنطقة نفسه كان في شكل حملة عسكرية.

أما القبيلة ففيها عنف متنوع ظاهر. فيها عنف موجه ضد الخصوم والأجوار، يتمثل أكثر ما يتمثل، لا في الأخذ بالثأر فحسب، وإنما يتجاوزه، أحياناً إلى التمثيل بالبعض منهم. فإخوة «هاجر» لا يكتفون باغتيال عشيقها «سبيع» وإنما يمثلون به، والذين يثأرون له بتحريض من الأم «صادقية» يمثلون بالمقتولين حسب مبدأ «العين بالعين»، وهو من أقدم ما عرفت المجتمعات من شرائع عرفية. و«ابن حسينة» عشيق «صادقية» ينتهي نهاية فاجعة بقتله قتلة توفر في الأذهان أن القوى غير المنظورة التي تشاطر سادة القبيلة عيشهم تمارس، هي أيضاً، الأعمال العنيفة. ويتخذ العنف أشكالاً أخرى متعددة الصيغ، فالأم تعاقب أحد خدمها بالكي، وتمارسه لفظاً ضد المقرئ، فيتحول اسمه من «محمد المصلح» إلى «محمد المقروع». بل إن العنف قد يتجه إلى الذات عندما يسلطه المرء على نفسه. فالأم «صادقية» تنقل وصية الشيخ عيسى إلى ابنه «حمود»، قائلة: «إذا صار الناس اللي حولك يذبحون ذبائحهم ويمدون لك الشحم من دون اللحم فاعلم أن ما عاد لك بينهم محل، وأنك صرت أذلهم وأرخصهم، وعندها تتخلص من هذا العار» (ص 299)(10). وعندما تتحقق الصورة التي تنبأت بها له، يشنق نفسه عملاً بالوصية نفسها. ليست المجتمعات القبلية، وهي الخالية من الأجهزة العنيفة، بمجردة من العنف. وهذا العنف يدل على انقسام مجتمع القبيلة إلى ممارس للسيادة ومتحمل لها. وممارسة السيادة، في قبيلة «عُصيرة» متوارثة، فالشيخ «مشاري» يرثه ابنه «عيسى» على الرغم من أنه لم يتجاوز سن الطفولة. وكان من المنتظر، لو كتب للنظام القبلي بالاستمرار، أن يرث المشيخة «حمود»، وهو أبعد الناس عنها أهلاً. إنها سيادة تقوم على الروابط الدموية، لا على الاستحقاق. لهذا كان في القبيلة الأغنياء والفقراء. فالتفاوت دليل واضح على الانقسام.

وأما الموضوع الثاني الذي توسع فيه الأنثروبولوجيون أيما توسع، فيتمثل في ما إذا كان العيش في ظل نظام القبيلة أكثر بهجة منه في ظل

الدولة. وكان التحرر من «المركزية» الغربية السائرة في ركاب الاستعمار قد فسح المجال لغنائية جارفة، أفاضت في الإشادة بالحكمة التي جعلت مجتمعات اللادولة تحرص على تجنب الشقاء المجاني والمنغصات والمكدرات بشتى أنواعها لتنعم بالفرح وغنم الزمان. والذي يفيض كثير من الأنثروبولوجيين في الحديث عنه أن انتفاء القهر والتسلط وامتناع الانقسام إلى حاكم ومحكوم ووفرة الوقت بقلة الحاجة إلى العمل الطويل والاقتراب من الطبيعة قد وفرت جميعاً للناس فضاءات أوسع للدعة والبهجة والمتعة وراحة البال. لذلك يتراءى عيش المجتمعات في الأنظمة القبلية مفعماً بالسعادة والهناء والمتعة.

وفي رواية «ساق الغراب» كثير من المواطن التي يبدو فيها عيش «العُصيريين» بهيجاً. فبينهم كثير من الانسجام والتفاهم والوئام، ومسامراتهم ملآنة بالمرح والدعابة، وأفراحهم مترعة بالمسرات التي يقبلون عليها بعمق. ومما يزيد هذه المجالس والمسامرات تألقاً ابتعادها عن التكلف والتزمّت وشدة إقبال الناس فيها على التلقائية والعفوية. وإذا نحن أمعنا النظر فيما يضحك الناس ويدخل عليهم الانشراح والبهجة، ألفيناه لا يتجاوز المعابثات المتعلقة بالحياة الجنسية. فكل، في مجلس الشمل الخاصة، يلمِّح ويورّي بلغة عارية مباشرة، لا تخلو لدى غيرهم من فحش، عن نفسه وسواه فيما يتعلق بالخالص الخاص من شؤون المخادع (ص 126). أما أفراحهم فتغلب عليها الصبغة المهرجانية في تناغم كبير بينهم وبين الطبيعة. وقد رسم الراوي مشاهد طويلة ضمنها كثيراً من اللوحات، لما في تلك الحفلات من عظيم الاحتفاء بالجسد زينة وحركة، وبالطبيعة. محور الطرب لدى «العُصيريين» إذن هو الجسد آية من آيات الحس، ووليمة من أفخر الولائم، وكلام ينافس الواقع حسناً وتأثيراً. غير أن المقارنة بين ما يحرص أهل «عُصيرة» على إظهاره والتظاهر به، وبين حقيقة ما يحيونه ويسكتون عنه،

سرعان ما يكشف عن مشهديات مزيفة. ذلك أن بين ما يتظاهرون به ويتظاهرون بتصديقه وبين ما يعيشونه كثيراً من الاختلاف.

لهذا كان النساء يعقدن حفلاً آخر هو «الدَرَّهة». يقول الراوي فيه: «إذ النساء، على عادتهن، كلما غاب عنهن عزيز، يقمن محفلاً كبيراً يرحبن بالنشيد إياب الراحل. كان صوت عَليّة العذب يعرج للسماء، فيسري لحنه في عروق القرية، مشهراً ضوء الزمن الماضي على جباه الرجال، وينزع من أرواحهم نشيجاً تتقطع له الأنفاس (217). وإذا أضفنا ذلك إلى «الآهة» المحرقة التي كانت الأم «صادقية» ترشق بها معظم الجلسات، أو إلى النواح على المقتولين غيلة، أو الأموات، وهم كثيرون، أدركنا أن ما يتظاهر الناس بأنهم يعيشونه ويتغنون به ليس أكثر من أقنعة مناقضة للحاضر، وما فيه من حياة واقعية مشدودة إلى كثير من البؤس في ظل ماض يزيدونه أسطرة كلما اشتدت عليهم الأوجاع. فمما يشد الانتباه في هذه الرواية أنها، باستثناء الليلة الأولى من «الهربة»، وهي الليلة التي شهدت ولادة متعسرة لامرأتين أنتجت ثلاثة قبور، نظراً إلى أن «شريفة» وحدها هي التي بقيت على قيد الحياة، لم تتضمن أي ذكر لولادات جديدة، بينما يكثر فيها، على امتدادها، ذكر الأموات، وذكر العنة التي أصابت الرجال، وحملت النساء على الابتهال إلى الله حتى يرجع للذكور قدراتهم، فمن خصائص النظم القبلية أن الأموات هم الذين يحكمون بواسطة العادات والتقاليد، فالماضي هو مستقبلها لشدة تغلغله في الحاضر الذي يجعل من العيش تمثيلاً مكرراً لمنقرض مضى، وتظاهراً به متعاوداً. لذلك كان الكيان القبلي يرفض جميع «الابتكارات»، فهي تبعد ما بينه وبين إرادة الأسلاف.

* * *

من جميع ما تقدم نتبين الأسباب التي جعلت يحيى امقاسم يركز في طرق الموضوع الذي اصطفاه لرؤيته على القبيلة دون الإمارة. فبينما

استأثرت القبيلة في حاضرها وماضيها بمعظم الصفحات، لم يرد ذكر الإمارة إلا محدوداً، وبصفة غير مباشرة. فالحديث عنها كان عبر الحديث عن أعوانها المقرئين «تبّاعة الإمارة» حسب عبارة الأم «صادقية». وإذا كان الراوي قد نظر إلى الإمارة بعيون أهل «عُصيرة» في علاقة شيوخهم المتوترة بها، وفي توجسهم الشديد منها، وحملتهم التشهيرية بأعوانها، فإنه قد جعل نظام القبيلة ينهار داخلياً انهياراً شبه تلقائي، وكأنها الدولة قد أدركت، وهو ما أدركه أكثر الرجال تمسكاً بعزة القبيلة ومنعتها، ووعته بعمق الأم «صادقية»، أن هذا الكيان آيل حتماً إلى التقويض والاضمحلال، فراقبته مضيقة عليه، بين الحين والحين، الأنفاس، وأسلمته للتداعي. فهل يعني ذلك أن النظم القبلية لا يمكن أن تستمر إلا منعزلة منكفئة على نفسها؟ أم هو يعني أن ذلك النظام إنما هو من الهشاشة، بحكم انحصاره في فئة صغيرة تملي إرادتها التي هي إرادة الأجداد، إلى الحد الذي لا يؤهله للصمود في وجه كيان آخر يخضع لسلطة مركزية ذات أجهزة قهرية متعددة ومتنوعة؟ وإذا كانت المواقف التي اتخذتها السلطة الساهرة على حفظ القبيلة، متمثلة في اضطراب الأم «صادقية» وعصبتها للصمود، لم تكن ناجعة في درء الخطر، فإن الحلول الأخرى التي التجأ إليها الذين كانوا في القبيلة خارج دائرة القرار (أعني الفئة الخاضعة) لم تكشف إلا عن عجزهم المطلق عن التمييز، فعندما حزم رجال القرية أمرهم على استئصال سبب الهم الذي أرقهم بالخوف على أعراضهم وهبّوا، مجتمعين، لقتل الفتى الذي اعتقدوا أنه مصدر البلية، تبينوا أنهم قد قتلوا مجبوباً. ولكن هذا المجبوب، وهو الذي كان قد هفت له روح الأم صادقية المكلومة بفقدان حبيبها الأول، فرفعته إلى مرتبة عالية، وهفت له أيضاً روح «شريفة» لم يكن، في الحقيقة، سوى عين المقرئ والإمارة عليهم، فتشخيص العلل، في القمة وفي القاعدة، كان، وفي جميع الحالات، تشخيصاً خاطئاً، وبدلاً من أن يقرأ أهل «عُصيرة» الواقع الجديد الجاهم الفزع إلى معدن الكيان القبلي، متمثلاً في أسطرة للماضي

امتلأت بالإشادة بأمجاد اندثرت، وظل ذكرها بحكم الحاضر المنفلت منهم حكماً عقيماً مغالطاً مغالطة الفن للواقع عند الاكتفاء منه بما يحلم النفس بالأشياء والأفعال دون مباشرتها. وهذا يفتح على مباحث أخرى مما تحفل هذه الرائعة الروائية بصياغته فنياً.

الهوامش

1) الإحالات داخل النص توجه إلى مواقعها في الرواية.

2) استشهد الأستاذ الدكتور ناصر سعد الرشيد في محاضرة ألقاها بندوة قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الملك سعود عن أساطير المكان بأن «طميّة» (وهو اسم جبل) عشقت الجبل «قطنا» وهو جميل أحمر أو رأته كذلك في ضوء البرق، فرحلت إليه من مكانها «مقلع طمية»، لكنها لم تصل إليه، فنزلت بجوار جبل أسود قبيح المنظر كان قد تأيم فتزوجته ولم تخلص له. وفي بحث عن تمثل المكان وقف الباحث أحمد بن عبدالله على قصص شعبية تجعل الجزر المبثوثة على السواحل التونسية أخوات قام بينهن ما يقوم به الأخوات من تنافس وصراع ففرت منهن اللواتي بقين بمنجى من الخطر غير بعيد عن البر.

3) انظر على سبيل المثال: Jean - William Lapierre, Vivre sans Etat? Essai sur le pouvoir politique et l'innovation sociale. Paris, Ldition du Seuil, coll Esprit, 1977, p 260.

4) إضافة إلى المرجع السابق يمكن الرجوع، على سبيل المثال فالكتابات في هذا الموضوع كثيرة جداً، إلى جرار لكليرك، الأنثروبولوجيا والاستعمار، ترجمة جورج كتورة، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1990.

5) انظر على سبيل المثال، Pierre Clastres, La société contre l'Etat, Paris de Minuit, 1974. وقد ظهرت ترجمات لمؤلفات كلاستر إلى العربية، منها ما ورد في «أصل العنف والدولة» لعلي حرب، بيروت، دار الحداثة، 1985، ومنها خاصة «بيار كلاستر والأنثروبولوجيا السياسية» ترجمة بشير الرصاص، تونس، دار المعرفة، 2008.

6) انظر على سبيل المثال Pierre Clastres, Chronique des Indiens Guayaki, Paris, Plon, 1972.

7) قررت الأم «صـادقية»، أول نزول الشمـل في هربته بـ «ساق الغراب» أن يدفن حبل «شريفة» السري في مكانين، فأمرت «زهرة» بأن تدفن «جزءاً منه في جبل عكوة» والجزء الثاني «دفنته بدار الشيخ في قرية عصيرة»، فحاكت لها بذلك مصيرها، ص 216.

8) Jean-William Lapierre, Vivre sans Etat, *op*,. cit. p 235.

9) جعل الراوي «صـادقية» تعشـق «ولد حسينة»، وهو فتى ينسب إلى أمـه، والإشارة واضـحة، فيكون مصيره القتل غيلة، ثم جـعل قلبها يهفو في نهاية الرواية، إلى الـفتى المرافق للمقرئ، وهو لقيط أطلقت عليه اسماً جديداً هو «ولد الهيجة»، فيكون مصيره القتل غيلة قتلاً جماعياً ليكتشف قاتلوه أنه محبوب. وهذا قابل لكثير من التأويلات الضـاربة في عمق عالم الرواية.

10) وقبله عمـدت شريفة إلى شنـق نفسـها في تلك العشة التي نصبت الأم فيها مشنقة، فانهار عليها جلد جمل مملوء مـالاً من جميع الأصناف. كانت «صـادقية» قد دبرت إخفاءه في ذلك المكان وفق ما كانت تدبره لمستقبل القبيلة بعد انهيارها الذي رأته أمراً لا راد له (ص 375).

* * *

اللغز البوليسي في رواية فسوق لعبده خال

بسمة عروس(*)

هذه الورقة هي حول اللغز البوليسي في رواية فسوق، وأعتبر أن الانتباه إلى مسألة اللغز البوليسي، أو في ظهور اللغز في الروايات الحديثة، أو في الرواية السعودية الحديثة تحديداً، ليس أمراً فيه عودة إلى تقليد في كتابة الرواية، والرواية البوليسية، وإنما أعتبره، وبخاصة في رواية فسوق، اختياراً جمالياً، أملته عدة ضرورات.

بدءاً أشير إلى أنني سأهتم بأمرين، وفي البدء أستعرض جملة من الاعتبارات النظرية، ثم أوضح ظاهرة استرعتني، وتلفت الانتباه في هذه الرواية، ظاهرة أفهم من خلالها التفاعل بين بنية اللغز وتشكيل نظام الحكي في الرواية.

الاعتبارات النظرية تقودني إلى أن أذكر أموراً تتعلق بمنزلة الرواية البوليسية عموماً، هذه المنزلة التي تراوحت ما بين القبول والرفض، فلفترة زمنية مطولة اعتُبرت هذه الرواية نوعاً يُقدَّم إلى متوسطي الثقافة في مقابل الآداب الرفيعة، أو في مقابل من يتميزون بثقافة عالية، ولذلك نجد أن نماذج

(*) نص ما طرحته الدكتورة بسمة في الملتقى، تم تفريغه لينوب عن ورقتها التي لم تتقدم بها للنشر.

منها تحشر ضمن ما يُسمى بالأدب الشعبي، أو في سلاسل تقدم إلى ذوي ثقافة غير راقية، ولكن بدءاً من أواخر القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر، بدأت هذه الرواية تعرف حظوة ما، مع جملة من النصوص نبهت إليها، ونرى أن الناقد تودوروف ينبري للحديث عنها ويؤلف في ذكر أنماطها، ناقد فرنسي آخر هو جون جوبوا يعتبر أن الرواية البوليسية هي منزع حداثي في الرواية عموماً، وارتبط هذا بتاريخ الرواية الغربية تحديداً.

بالنسبة إلى اللغز عموماً، نرى أنه يُذكر ضمن ما يسمى بالأشكال الوجيزة ضمن منظومة أندرو يوليس، ضمن ما يسمى تحديداً بالأشكال البسيطة، مشيراً في ذلك إلى نواة صلبة، إلى تشكيل أدنى، إلى بنية بالإمكان إخصابها وتفعيلها لنحصل على قدر من الأشكال العالمة، على قدر من الأجناس، ومن هنا نتبين أهمية هذا النوع، كونيته، شموليته وعمومه، فهو نوع – نستطيع القول – إنه يخترق كل الثقافات.

آخر ما ينبغي أن أذكره في الاعتبارات النظرية هو أن السيميائي والمفكر والمنظِّر أمبرتو إيكو عندما ألف نصاً روائياً باسم الوردة أقامه على لغز بوليسي، وهذا الأمر لافت من عديد الجوانب، ويمكن أن نكتشف منه عديد الدلالات، ولعله في صلة بمشروعه السيميولوجي العام.. بالنسبة إلى هذا النوع في أدبنا العربي لا نجده يختص بباب قائم له، نجده يحضر مكوناً تابعاً للرواية بصورة عامة، لمكونات الرواية، ولا يكون مقصوداً لذاته.

بالنسبة إلى رواية فسوق، نعرف جميعاً أنها بنيت على محاولة تحليل لغز اختفاء الفتاة الهاربة من قبرها.. بدءاً لابد أن نشير إلى أن الهروب من القبر، أو اختيار هذه الجريمة، اختيار طريف، واختيار غريب.

شروط توفر اللغز البوليسي، هو توفر الجريمة، وشروط توفر الجريمة هو توفر الجثة، ولكننا هنا نجد أنه لا جثة، لا حادثة دموية، لا واقعة بمعنى الاعتداء، وإنما الواقعة تتمثل في هرب من القبر..... هذا الهروب من القبر

يمكن أن يفهم في معنى الجريمة ذات البعد الرمزي، لأن مواراة الجثة الثرى يعتبر طقس عبور، هو طقس يؤسس للعبور من عالم دنيوي إلى عالم أخروي، فكأن من الهروب من القبر تقويضاً لهذا الطقس وتجاوزاً له، ومن هنا تصبح الجريمة مفهومة في معنى انتهاك الحرمة، في معنى تجاوز أشياء مقدسة، أو تجاوز إجماع عام بمعنى رمزي، بمعنى أن هذه الجريمة تتعلق بانتهاك للجوانب الرمزية التي تؤسس لثقافة ما، وهذا في الواقع ما يرتبط بالنقطة التالية، وهي تناسل الأخبار داخل الرواية، أو تعدد جهات الحكي.

لا شك أن أبسط قواعد اللغز البوليسي في الرواية أن يكون هناك بناءان، أو مساران متوازيان؛ مسار الجريمة، إلى جانب مسار عمل المحقق، أو التحقيق.. هذا ما نجده في هذه الرواية، ولكن بطريقة مخصوصة جداً.

في البدء تلفت انتباهنا ظاهرة، وهي تعدد الزوايا التي تأتي من خلالها «القصة»، تعدد جهات الحكي، وهي ظاهرة ينبغي أن نشير إلى أنها تتكرر في أدب عبده خال، فهو يعتمد الزوايا المتعددة في سرد المحكي، يشير أحياناً إلى أن هذا كُتب في مصادر مكتوبة أو منقولة.. فعلى سبيل المثال نجده في رواية «الأيام لا تخبئ أحداً».. هو معروف أنه داخل في صميم جماليات الرواية.

في فسوق يتجلى بشكل طبيعي جداً، لأنه يدخل في مسار التحقيق، لكنه في رأيي لا يُفهم من هذه الزاوية العتيقة، وإنما ينبغي أن نتدبره بشكل آخر.. في البدء يسرد لنا جملة الأخبار، على معنى نوع من الثرثرة، ونوع من الشائعات وأخبار العامة وأخبار الشيوخ.. يستقبل أخباراً تأتيه من الجيران،، من مرضعتها.. توجس من هنا، وتشاؤم فلانة بها منذ ولادتها وما إلى ذلك.. هذه الفتاة التي هربت من قبرها، وحاصرتها الشائعات باعتبار أن هذا الهرب هو آخر ما وصمت به موتاً، بعد أن وُصمت في حياتها.. كل هذه الأخبار تعد في البدء استقراء المحقق لما يبنى به، أو لما يركب به الحقيقة،

باعتبار أن فلسفة اللغز تدخل في إطار ممارسة إنسانية مشروعة، تحاول أن تبين قيمة، أو إمكان، إيجاد الحقيقة، وأن الإنسان بإمكانه تحصيل حقيقة ما.. هذه الفلسفة العامة لكتابة اللغز، أو للكتابة البوليسية.

كل هذه الأخبار تساهم في نحت ما أسميه بالوسواس العام، أو الوسواس المرجعي، فكلها تؤوّل بنية ما للشرف.. هذه الأخبار تفهم في معنى إنتاج وهم مرجعي تجاه فكرة أخطاء الشرف، هذا الشرف الذي ما كان يمكن أن يتحقق لولا فكرة أخطائه.. تعامل العامة مع بنية الشرف هو الذي أنتج جملة هذه الأخبار، محاولة منهم لتطويق فكرة الهرب من القبر، باعتبارها تبعة، وباعتبارها نتيجة لما وصمت به هذه الفتاة، فهذه الأخبار في الظاهر هي مسار التحقيق، لكنها في الحقيقة عبارة عن الوسواس الجماعي، عندما تتحكم من خلاله اللغة في إنشاء اللغز.. الأخبار هي التي أنشأت اللغز، وهي التي بينت هذه العقلية المتعلقة بهذا الخوف الذي يكون من موقفها تجاه الشرف.. هذا الموقف الذي يحيي فيه الإحساس بالشرف في ظل فكرة التجاوز، فالتجاوز والخرق هو الذي يؤكد هذا الشرف، وهو الذي يؤكد أن هذا الشرف موجود، وهذه البنية، أو هذه البيئة، هذا الاعتقاد الجماعي، هو الذي لا يرى هذه التجربة خارج فكرة الأخطاء، وجوداً للشرف. فالكلام هنا، هذه الأخبار المتناسلة المتضافرة، المتعددة، المتراكمة، والمتراكبة، هي التي تنتج في رأينا العلامات والدلالات على هذا الوسواس الجمعي، وتنتج اللغز باعتباره بنية فنية، لا باعتباره مجرد مكون، ثيمة، أو مكون موضوعي داخل النص الروائي.. ولكن هذا الاتجاه في البداية لايلبث أن يتخطى في آخر الرواية؛ لأنه يتجلى بمعنى المشروع الذي أسس من خلاله المؤلف للمقدمات التي نجدها، أو نحصرها، فيما بعد، في الرواية، عندما تتحول إلى نقد مباشر وسافر لهيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، لنظم المجتمع، للبيئة الاجتماعية، تحول إلى إدانة واضحة لعقلية مجتمع.. فكأن الرواية تنسلخ انسلاخاً عن هذه البداية التي نجد فيها براعة في تصوير هذا

الوسواس الجمعي في علاقته ببنية اللاوعي، وفي علاقته بتمثل الجماعة لمفهوم الشرف.. هذه البنية التي تضخمت وأنتجت هذا الوسواس.. حينئذ ما أخلص إليه هو أن اللغز مثل هنا اختياراً جمالياً، لم يكن مكوناً منعزلاً في رأيي.. هو داخل في فلسفة الرؤية العامة لكتابة هذا النص، وهذا في رأيي ما يشكل جمالية مخصوصة، نلاحظها في نماذج من الرواية السعودية، وبخاصة في رواية فسوق.

* * *

السجن السياسي في الرواية العربية

حز القيد العمانية أنموذجا

جمعان بن أحمد الغامدي

مقدمة

جاء في مقدمة كتاب Politics and the Novel **السياسة والرواية** لارفنغ هاو مقولة للأديب والروائي الفرنسي ستيندل[1] يشبه فيها دخول المضمون السياسي في المنتج الأدبي بصوت الرصاصة في قالب إسمنتي تصدر صوتاً لا يمكن تجاهله. ويعلق ارفنغ على ذلك بقوله: إن ذلك الصوت يطرح تساؤلاً حول تناغمه مع العمل ودرجة تأثيره عليه، وفيما إذا كان بالإمكان أن يكون جزءٌ من العمل نشازاً، دخيلاً عليه، الغرض منه إحداث ضجة وفرقعة من نوع ما[2]. السياسة ولا شك هي إحدى المكونات الرئيسة للعلاقات الإنسانية، لذا فإن دخولها في المجال الأدبي يعتبر ضرورة حتمية تفرضها طبيعة الأدب الذي يتعامل مع الهم الإنساني، إلا أن اختلاف الرؤى حيال دور المضمون السياسي في منتج ما، واختلاف تلك المضامين وأهدافها، يجعل من تصنيف المنتج الأدبي ضرورة للتمييز بين منتج أدبي وآخر، لكي يتفادى المتلقي الوقوع في تأويلات غير ذات العلاقة بالعمل، حسب تعبير ارفنغ، أو على أقل تقدير بعيدة عنه نوعاً ما، خصوصاً وأن

علاقة السياسة بالأدب عموماً ليست نسخة كربونية من عمل إلى آخر[3] إلا أنها تشترك في السمات والخصائص العامة. وأرى أن يعمل النقاد العرب على توحيد المصطلحات النقدية، وإيجاد آلية تصنيف ملائمة، تساهم أولاً في خدمة الروائي الناشئ والدارس، وثانياً في أن يكون للتقييم أثر في التقويم.

حينما وضع الخليل بن أحمد علم العروض لم يأت بجديد، بل اكتشف القواعد المتبعة في قول الشعر عند العرب وأوزانها، فأصبحت بفضل من الله، ثم منه، قاعدة يتبعها الشاعر ومتعلم الشعر وناقده. وكذلك حال النقد الروائي الغربي والشرقي التي تعددت فيها المدارس، وأخذت تصنيفات الأعمال الروائية حيزاً من الدراسة والاهتمام، حتى أصبح بإمكان القارئ الهاوي للرواية أن يصنف ما يقرأ ويتفاعل مع الرسائل المضمنة في العمل، وسهلت ولادة روائيين وروايات بشكل مكثف. وفي المقابل نجد خلافاً في العمل الروائي الواحد الذي يصنف ضمن عدة فروع، على الرغم من أن لكل تصنيف خصائصه وسماته. لقد رأينا تكرار الذات والقراءات، وأصبح الإبداع في أجزاء من العالم العربي، وقد أصابته طفرة جنسية جينية، جعلت الرواية مصدر إزعاج للأسرة، بدلاً من أن تكون مصدر تثقيف وتنوير، وتسببت بذلك، كردة فعل طبيعية، في وجود روايات كهنوتية تبشيرية هابطة فنياً تروج لسوء الذائقة. فما ضرنا في ملتقياتنا وقراءاتنا أن نسمي الأشياء بأسمائها وتصنيفاتها دون مواربة؟!، هل كان أكثر المبدعين سيفجرون طاقاتهم، على سبيل المثال، في أدب الفحش أو الأدب المكشوف أو في الانتقاص من التراث والموروث؟ وهل ستنشأ روايات تبشيرية مفسدة للذائقة الأدبية ذات مستوى فني متدن جداً كردة فعل على هذا التفجير الإبداعي؟ لا نملك إجابة حاسمة. ولكنني أدعي أن المبدع يفجر طاقته في الأعمال الأولى، ثم يترقب القارئ والناقد ليسلك طريقاً اختطاه له.. مسؤولية الناقد أن يوجه المسار، والمبدع مسؤوليته تنحصر في أن يبدع في أي مسار شاء ويردد ما قاله المتنبي:

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الناس جرّاها ويختصم

هذه الورقة تتعامل مع السجن السياسي، لذلك رأيت أن أبدأ بهذا المدخل، لأن هناك روايات تعاملت مع معاناة السجناء، وركزت على معاناة السجين الحركي، وتجاهلت ما سواه من سجناء، فتأرجحت بين الرواية السياسية ورواية السجن، ولم تعد تشكل ما وصفه كولن ولسون بالعدسة متسعة الزاوية التي تجعل القارئ أكثر وعياً بتجربة القراءة وأكثر حرية(4). إن أهم ما يميز رواية السجن السياسي عن رواية السجن العادية أنها تتعامل مع العلاقة القائمة بين الفكر السائد والأوضاع السياسية العامة. فالرواية السياسية تدور حول ما يفترض أن يكون أفكاراً سياسية وبرامج عمل حزبية، وتتعامل مع الأفكار المحرضة للانقسام والصراع بين الشرائح المجتمعية، مصادرة الحقوق، الاستبداد، سوء استخدام السلطة، تضارب الصلاحيات، علاقة الإنسان بالسلطة، والسلطة بالإنسان، الحروب(5) وتنمية الحس الوطني، الأحزاب غير الرسمية، التناحر العقائدي، تنازع الحقيقة المذهبية في الوطن الواحد، وكبح التعددية، أسلوب الحكم، طريقة تشكيل الحكومات، آلية صدور القرارات، صراع الحكومات وأحزاب المعارضة وموقفها من مفهوم المعارضة، الصراع الطبقي والسياسي، التفاوت الاجتماعي، وأخيراً وليس آخراً الاعتقال السياسي.

الرواية السياسية ورواية السجون

الرواية السياسية تتطلب أن تكون واقعية، وذات رؤية بانورامية للمضمون السياسي، الذي تحاول معالجته، وأن تعكس فهماً وتصوراً أكثر اتساعاً من الفهم التقليدي لها من خلال قراءة للواقع السياسي، تركز على الرهانات المتاحة واستشراف الممكن. ولأن بعض الدول في العالم العربي تفتقر إلى هامش الحرية الذي يتيح للروائي تناول مثل هذه المواضيع، يعمد الروائيون إلى تضمين الفكر السياسي في أعمالهم وتوظيف التراث والمجاز

التاريخي والرموز للتعامل مع القضايا السياسية والتلميح لا التصريح، أو التركيز على السجن السياسي بوصفه مضموناً واحداً فقط من مضامين الرواية السياسية، يتحول معها العمل إلى تأريخ وتوثيق لحدث أحادي فردي يرتكز على الشخصية المرتبطة بالحدث لا المصاحبة له.

تجاهل الرواية للشخصيات المصاحبة للحدث والموازية له يجعل وجهة نظر العمل لا تحقق التوازن المفترض بين مرتكزات الحدث، وهو ما يمكن اعتباره خللاً في التناول، إلا أن الراوي المبدع يمكنه من خلال معالجته للمعاناة الإنسانية واستغلاله لمحدودية مساحة السجن أن يحوله إلى أداة فاعلة ومتحركة ومؤثرة، بأن يتناول من خلال شخصية السجين الرؤى الأخرى المصاحبة للحدث؛ ليحقق شمولية الرؤية في العمل، ويتجنب تأرجح المنتج الروائي بين الرواية السياسية ورواية السجن، وتمنح المنتج القدرة على الإقناع وإيصال الرسالة للمتلقي. تحقيق التوازن في المنتج الروائي يسمح للكاتب بالسرد التفصيلي الدقيق الذي يعكس الأفكار والولاءات السياسية المختلفة داخل السياق الروائي وتحويل الحوار إلى وسيلة توثيق تعكس وجهات نظر الشخصيات المتصارعة في المعطى الروائي، وتصويره إيجاباً أو سلباً، ويساهم بإيجابية في إيقاظ الحس السياسي للمتلقي وربطه بالسياق الوطني الذي تتعامل معه الرواية.

دخول عالم السجن وانشغال الرواة بنسج القصص الواقعية والخيالية حوله ليس مستغرباً وليس حديثاً. الجدة في مثل هذا النوع الحكائي تكمن في طريقة التناول، لأن شكله العام واحد في كل مكان وكل زمان. يبدأ باعتقال، فاستقبال داخل السجن، فترحيل من زنزانة إلى أخرى، فوفاة أو تخلية سبيل. الفرق الذي يميز سجن عن آخر يكمن في تحول المنشأة عن أهدافها الأساسية ومحاولة كسر الإرادة وانتهاك الإنسانية. رواية السجن تتعامل مع المعاناة القاسية التي يتعرض لها السجناء كوَرْدٍ يومي، ثم الأمل بعد القهر، فالحرية بعد السجن، وما أن نذكر رواية السجن

حتى يتبادر إلى الذهن شرق منيف المتوسط وكراديب الحمد وعتمة بن جلون بوصفها الأبرز تأثيراً والأكثر جدلية، ففي حين تتصف شرق المتوسط بتكثيف الخيال، تتأرجح الكراديب في السيرية، وتغرق العتمة في نقل واقع سيرة سجين حركي سابق. وكما يرى منيف بأن ما وصفه بأدب السجون واجه في بداياته موقفين متعارضين. موقف القارئ النهم إلى التفاصيل الدقيقة، مما حدا به لاحقاً إلى كتابة **الآن هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى** ليسرد فيها تفاصيل التفاصيل لإشباع نهم القارئ، وموقف السلطة التي كانت ترى أن مجرد الحديث عن السجون يعتبر تعدياً على كيانها.

جاء في دراسة مقارنة أجراها جان ألبر بين رواية السجن الفكتورية ورواية السجن في القرن العشرين، أن الأدب الروائي بعيد عن حقائق السجن، وأن أدب القرن العشرين، خصوصاً، وهو ما يعنيني هنا، يسعى إلى جذب التعاطف مع السجناء وتصويرهم كأبطال على اعتبار براءتهم. ومن الصور التي تتعرض لها الأعمال الروائية تأنيث الرجل، شذوذ السجانين، المعاملة السيئة، وهي أمور تجعل من هروب السجين استرداداً لكرامته المسلوبة واستعادة لرجولته المفقودة. حاولت الدراسة الإجابة على سؤال حول شرعية السجون من خلال المضامين الروائية التي تناولها الكاتب، حيث وجد أن السجون عبارة عن مؤسسات لإعادة التأهيل وأن امتعاض الرواة منصب على عدم التنفيذ الجاد للبرامج التأهيلية. كما توصل الكاتب إلى أن صورة السجن في الرواية كالرحم، وسيلة لولادة جديدة، إلا أن المثير في الدراسة هو تأكيدها على حاجة المجتمعات للسجون بهدف إصلاح نوعية محددة من البشر، عبارة عن ثلاث فئات؛ الملونين، المنحرفين أخلاقياً، الشواذ[6]. وبصرف النظر عن النتيجة التي جعلت من الملونين يتساوون مع المنحرفين والمجرمين، بسبب لون بشرتهم، أو بسبب تصويرهم روائياً على أنهم يمثلون الشر وما في ذلك من عنصرية بغيضة، إلا أن

الدراسة أثبتت أن رواية السجون تناولت السجن كمفهوم، والسجناء بوصفهم خطاؤون، لديهم القابلية للإصلاح المفترض أن تقوم به مؤسسات مكلفة بذلك عبر برامج تأهيلية.

في مقابل هذا نجد أن روايات السجن العربية ركزت جل اهتمامها على السجن السياسي والسجين الحركي والتنظيري، وتجاهلت أنواع السجون الأخرى، وأحال النقاد الحركات المسلحة وأعضاءها المرتزقة إلى سجناء رأي، مع أن الواجب من وجهة نظري العمل على التفريق بين السجين الحركي والسجين التنظيري. سجناء العتمة الباهرة للطاهر بن جلون، على سبيل المثال، سجناء حركيون يمثلون شخصيات واقعية. هؤلاء لم يكونوا تنظيماً للمقاومة في بلد محتل، بل مجموعة انقلابية تسببت في مقتل المئات في غضون ساعات. انصب التركيز على معاناة الإنسان داخل حدود السجن وصوَّر الراوي تلك المعاناة ببراعة فائقة، ولكننا لا نرى ذات التصوير للضحايا الأبرياء في طرف الصراع الثاني، ولا نجد وجوداً ظاهراً ملموساً للشخصيات المصاحبة للحدث والموازية له مما يجعلها رواية سجون لا رواية سياسية.

رواية السجن تتعامل مع مفهوم الحرية وما تتعرض له من إقصاء تتقلص معه كينونة الإنسان إلى حد التقزيم الشديد وتكريس اللاإنساني، وهي في العادة تعتمد على مجموعة من الشخصيات الفاعلة داخل السجن لتصوير تفاصيل العلاقات المتشابكة في مجتمع السجن الروائي وأسباب ومسببات الانحراف وسبر أغوار الشخصيات وآلية التأقلم الإنساني مع السجن والسجان وشركاء القيد ومراحل الصراع، ثم اليقظة، أو الموات الروحي للشخصية، قبل عودة الحرية إليه.

في المقابل فالرواية السياسية تضيف إلى رواية السجن واقعية الحدث، تفاصيل العذاب وانتهاك الإنسانية وامتهان الإنسان، ألوان

الاضطهاد، عرض وجهة نظر السلطة، توضيح مطالب السجين، آلية المطالبة وكيفيتها، الأسباب التي تبرر بها السلطة رفض المطالب، وتلك التي ترى أنها السبب خلف السجن، الأجواء السياسية الإقليمية والدولية المحيطة، مناسبة المطالب للمرحلة. كل ذلك يمكن للروائي المبدع أن يتناوله من خلال الراوي العليم، أو من خلال الحوارات التسجيلية أو شبه التسجيلية، أو من خلال التداعي الحر في لحظات محاسبة الذات.

تصنيف رواية حز القيد

الرواية في نظري كالأنثى الجميلة التي تملك جاذبية إضافة إلى جمالها. الجميع يتمنى قراءتها ولكنها تمنح ما تريد لمن تريد بالشكل الذي تريد، وبالقدر الذي تريد، ولا تنجذب إلا لمشاغب. وهنا محاولة لمشاغبة الرواية في كينونتها، ومدى موافقتها للشرط الروائي، وضمن أي تصنيف هي! ولا أرى الاكتفاء بعرض جمالياتها فقط، فالأنثى الجميلة تعلم أنها جميلة وليست في حاجة لأحد ليؤكد لها ذلك

فيما سبق تحدثنا عن الرواية السياسية ورواية السجن، فإلى أي مدى قاربت رواية **حز القيد** لمحمد العريمي أياً منهما بوصفها الأنموذج المختار لهذه الورقة. في الإطار العام للرواية اختار محمد العريمي منطقة مثيرة سياسياً هي المنطقة العربية، إلا أنه، ولطبيعة هذه المنطقة من ناحية، ولعدم وقوع أحداث الرواية فعلياً، استخدم لتحديدها اسماً وهمياً هو «قحطين». دلالة الاسم تشي بعمومية منطقة الحدث، فقحطين بوصفها تصغير لقحطان العرب العاربة والذين منهم العرب المستعربة، تجعل من اسم المكان أكثر شمولية وتشير إلى توسيع قاعدة الحدث من مكان ما إلى كل مكان عربي. وتأتي مثل هذه الاستعارات التاريخية التعميمية كإحدى التقنيات المستخدمة في الرواية السياسية. تناولت الرواية موضوع السجن السياسي كعنصر من عناصر الرواية السياسية. واتسم هذا الموضوع بكونه من المواضيع التي

يلاحظها ويقرأ عنها المتلقي في وسائل الاتصال الجماهيري من وقت لآخر. الرواية كذلك تمكنت من اختلاق الأزمة السياسية، من خلال طرح المطالب الشعبية، من خلال شخصية ظافر التي تمثل نبض قحطين الشعب لا قحطين النظام. تمكنت الرواية من اختلاق أزمة تواجه الأمن القومي من خلال إيجاد تنظيم انقلابي أضفى عليها إثارة يتطلبها المنتج الروائي؛ السياسي، وساهم في تحريك الحبكة الروائية واستغلال هذا المعطى الروائي لإضافة صراع سياسي بين ثلاثة أطراف يشكل النظام الحاكم الطرف الأقوى، بينما يتميز الطرف الانقلابي الذي يمثله سعد باستغلال احتياجات ومطالب الطرف الثالث الذي يمثله ظافر وعلي الناصر والبتول لتحقيق أهدافه والتمويه به وعليه. تميز طرفان بالعمل المنظم الذي يتطلب بدوره تمثيل كل طرف بشخصية تدير الصراع بطريقتها، وتعرض وجهة نظرها الخاصة حول الوطن والأمن القومي ومصالحه العليا ومطالب الشعب، وأن يسمح الراوي من خلال ذلك للشخصية الرئيسة لكل طرف أن تتطور إيجاباً أو سلباً. ولكن الراوي تفادى الوقوع في مأزق السجن المسيس نقدياً، وذلك بتمكين قائد التنظيم من الهرب. في بلد غير «قحطين الرواية» كان يمكن اعتبار هذا الهروب خللاً في البناء الروائي، لأنه لن يحقق التوازن المطلوب للرواية السياسية لتقديم جميع أطراف الصراع. الراوي تمكن من تفادي ذلك الخلل من خلال الدور المزدوج الذي قام به ظافر الذي مثَّل الشعب ومطالبه التي عبرت عن قمعها لثغة علي الناصر، ومثَّل كذلك التنظيم من خلال الطرح الشعاري له، وبذلك يتحقق التوازن المطلوب لأطراف الصراع كافة ومنح الراوي فرصة تقديم معادلة جديدة في المراغة، مكونة من أربعة أطراف ليحقق الاقتراب أكثر من الشروط الفنية للرواية السياسية، ويحتفظ في ذات الوقت بقائد التنظيم في الرواية الخلفية الموازية. إن تمثيل التنظيم المختلق بشخصية علي الناصر المتهم البريء، كما قد يتصور البعض، سيؤدي إلى

فقدان التوازن المطلوب ويبعد الرواية عن روح الرواية السياسية لتقارب أدب السجون، ويؤكد ذلك عدم وجود هدف سياسي تسعى إليه الشخصية الرئيسة التي اختارها لتقوم بدور الضحية والناقل لوجهة نظر أطراف الصراع الأربعة.

الأطراف الأربعة هي: شخصية علي الناصر الذي يمثل الضحية التي استخدمتها قيادة التنظيم، والتي تمثل الشريحة المجتمعية العظمى من شعب قحطين المقموع، الذي يمكن خداعه واستغلاله بالشعارات البراقة ليصبح «سجين في زنزانة حبس انفرادي تهمته الوحيدة غفلته»، (حز القيد 158) في مواجهة الطرف الثاني العقيد سليمان الذي يمثل رأس الهرم القامع. الطرف الثالث هو ظافر الذي يمثل رأي ومطالب الشعب من جهة، وشعارات ومطالب التنظيم السري من جهة أخرى، في مواجهة الطرف الرابع الرائد علي، الذي يمثل رأي النظام الحاكم في تلك المطالب والشعارات، وبذلك تحقق التوازن بوجود الذراعين الحديدي والتنظيري للسلطة وممثلي الشعب والتنظيم. استخدم المؤلف الضمني هنا تقنية السارد متعدد المستوى لينقل لنا وجهة نظر الأطراف جميعاً، حيث يسرد لنا الراوي مسار التحقيق مع ظافر من خلال سارد ذاتي آخر هو الرائد علي أو العقيد سليمان. هذه التقنية أوضح ما تكون في رواية جوزف كونراد **قلب الظلام**.

الرواية السياسية تتطلب إغلاق النهايات كافة، باستثناء نهاية المضمون السياسي. هنا سمحت **حز القيد** ببعض النهايات المفتوحة فيها، ولم يتضح مصير بعض الشخصيات التي شاركت الشخصية الرئيسة الزنزانة باستثناء ظافر، وهذا خطأ تكتيكي في الرواية السياسية. كما أن الفترة الزمنية التي منحت لعلي الناصر للتفكير بالعرض الحكومي بعد مشاهدته جثة ظافر، غير كافية لتمكين المتلقي من وضع تصور لنهاية تلك الشخصيات، إذ إن زيادة المدة سيعطي المتلقي انطباعاً يسمح له بوضع النهاية المتوقعة، بناء على التفكير المنطقي المصاحب للعمل الجاد، وهو ما لم

يحدث، وهذه إحدى نقاط الضعف في الرواية. انتهاء الرواية بتحقيق التغيير والولادة الجديدة لعلي الناصر مع العفو عن قائد التنظيم المسلح وسماح الحكومة بالحوار السياسي مع الأطراف كافة يمنح الرواية بعداً مفتوحاً لكل الاحتمالات السياسية، وبذلك يكون العمل كوحدة كلية حقق النهاية المفتوحة المفترضة في الرواية السياسية؛ لأن الصراع السياسي تخف حدته ولكنه لا ينتهي.

الرواية السياسية بمعناها الخاص لا تكون إلا بمضمون حدث في الواقع، فتكون أقرب للعمل التوثيقي والتأريخي منها للمنتج الأدبي، والرواية لا تكون رواية بالمعنى العام بدون خيال. ما يقوم به الروائي المبدع هو عملية التوفيق بين جفاف المادة التوثيقية وليونة المادة الخيالية، وخلق التوازن بين الواقع المحدد بخطوط لا يتجاوزها وبنهايات منجزة ومحددة سلفاً وشخصيات معروفة بإطاراتها الخاصة بها لا تسمح للغة الحرة أن تتعامل معها، وبين التخييل بوصفه الفضاء الذي تزهر فيه الرواية والعمل الإبداعي الذي يحكمه الخيال الخلاّق، وأكاد أقول: إن هذا تحقق في **حز القيد**.

الآلية التي اتبعها الكاتب في تناوله للمضمون الروائي هي ذاتها المتبعة في الرواية السياسية حيث اعتمدت الرواية في بنائها على ما وصفه الدكتور سعيد يقطين(7) بالخط التصاعدي للحدث، الذي بدأ بلقاء عابر بطرف من أطراف الصراع السياسي، ثم الاعتقال، فالإفراج. وفيما عدا تعامل العمل مع علي الناصر كشخصية بنيت عليها الحبكة، فالرواية اقتربت إلى حد ما من أسلوب الطرح الشعاري والتصوير المباشر للمظاهر الحياتية المختلفة وركزت على الزمن الحاضر ومعالجة المتطلبات الراهنة بطريقة مباشرة كسمة من سمات الرواية السياسية، فغياب الحريات على سبيل المثال، عالجته الرواية بتصوير منظمات الرأي السياسي ومؤيديها وهم يكتبون شعاراتهم ورسائلهم على الحيطان ليلاً فيما تجند الحكومة في

صباح اليوم التالي من يقوم بمحوها، وتتكرر هذه العملية في تأكيد لمفهوم التحريض الذي يميز الرواية السياسية.

تفادى الكاتب التوغل في الواقع باعتماده الخيال في المادة السياسية والتداخل الزمني والاستعارات البلاغية وإيحاءات الكلمة ودلالاتها، فمن مملكة الصفيح، إلى حلاق شارع طوبان، إلى الحوار المغلف بالخوف إلى الأنفاق السرية، إلى حز القيد كعنوان يجمعهم ويشي بالكثير. الرواية نجحت إلى حد كبير في تضييق الفجوة بين واقعية الرواية السياسية وحدوثها على أرض الواقع كما يفترض، وبين الخيال المبالغ فيه الذي تتميز به رواية السجن، فكان تصوير الحاضر السياسي الروائي من خلال المتوارث مجتمعياً وتصوير مسيرة مجتمع كامل حسب المتاح المعيشي وسيلة لكبح جماح الخيال الروائي وتقريبه من المعقول الممكن، وأداة للتأثير على المتلقي، وجرعة لإبعاده عن جفاف الرواية السياسية في تعبيره عن الحاضر السياسي الروائي بتهجين مجموعة من المعطيات التاريخية كتاريخ قحطين ومسيرتها الفلسفية كالتطهير الأفلاطوني. ويبدو أن هذه الآلية ملازمة للمتعاملين بالشأن السياسي روائياً، فعبدالرحمن منيف يرى أن الجو الديموقراطي يسمح بتناول الرواية بطريقة مختلفة وأن هامش الحرية المتاح لا يسمح بالتعاطي مع المادة الروائية وصياغتها بطريقة تحقق هدف الروائي بشكل كامل على الرغم من أن كثيراً من الروايات التي كتبت في مثل هذه الظروف المناخية السياسية ساهمت في خلق الوعي السياسي لدى المتلقي.

الرواية في سلطنة عمان

بدايات الرواية في السلطنة يمكن إعادتها إلى ثلاثينيات القرن الماضي وتحديداً 1939م عند صدور أول نص عماني روائي موقع بعنوان **الأحلام** وشهدت العقود الثلاثة التالية ظهور روايات عمانية في المهجر كأعمال عبدالله الطائي الروائية. في خمسينيات القرن الماضي طبعت أول رواية في

أرض الوطن بعنوان **ملائكة الجبل الأخضر**، وتلاها في عام 1972م رواية **الشراع الكبير**[8]. المنتج الروائي في السلطنة سار بوتيرة بطيئة إلى حد ما إلا أن الفترة من 1988م إلى اللحظة بدأت تشهد تسارعاً في المنتج الروائي، وزيادة في عدد الروائيين، ومزيداً من التماسك في البناء الروائي للمنتج. ومن الروايات التي لفتت نظر النقاد **خريف الزم** لسيف السعدي، **الطواف حيث الجمر** لبدرية الشحي، **مناما**ت لخوجة الحارثي، **المعلقة الأخيرة** لغالية آل سعيد. رصدت الرواية العمانية الشواغل الذاتية والمجتمعية وتعاملت مع المكونات البيئية للمجتمع العماني؛ الصحراء، والبحر، والمدنية الحديثة والتشابك القائم بينها وأثره على المنتج الروائي[9].

لا يمكن الحديث عن منتج روائي كبير في السلطنة، وربما يعود ذلك لعدم تحقيق الانتشار اللازم أو لانشغال وتشاغل النقاد العمانيين والعرب عن إبراز الرواية العمانية ورصد مسيرتها، إلا أن المؤكد هو أن السلطنة على موعد مع حركة طفرة روائية خلال العقد الحالي، حيث ظهرت مجموعة من الأصوات التي بدأت تتعامل مع النصوص الروائية برؤية احترافية أكثر، ومن هذه الأصوات بدرية الشحي، حسين العبري، سليمان المعمري، ومحمد العريمي.

أسباب اختيار حز *القيد*

هذه الرواية هي من أوائل الروايات التي تتعامل مع الشأن السياسي في سلطنة عمان، وكاتبها هو أول من كتب في رواية سيرذاتية عنوانها مذاق الصبر، تحكي قصة إصابته بالشلل الرباعي نتيجة لحادث مروري فأصبح قيد الإعاقة ملازماً له منذ نحو ربع قرن. لذلك فإن خير من يكتب في القيد هو من يرزح تحته، وخير من يكتب في تجاوز القيد هو من إذا اشتد قيده اتسع فضاؤه. وفي الإطار النفسي التحليلي يأتي تصالح العريمي مع واقعه كتصالح سجين الرواية مع قيد السجن، فهذا سجين إعاقة وذاك سجين

زنزانة. وكذلك فالمراحل النفسية التي مر بها أثناء خروجه من قيد الإعاقة تماثل تلك التي يمر بها السجين، باستثناء أن قيد الإعاقة مستمر عضوياً، بينما قيد السجن يحل في وقت ما.

حـــز القيـــد

يقول أدونيس في قصيدته الحب جسد:

أقسى السجون وأمرها

تلك السجون التي

لا جدران لها.

الرواية كلاسيكية في شكلها العام، أخذ الحوار فيها حيزاً لا بأس به، وتنوعت طبيعته بين اللغة الراقية التي تعكس ثقافة من درجة ما، وبين الحوار العادي الذي يعكس بساطة البيئة والخلفية الثقافية للمتحدث. تميزت الرواية بالحوار القصير والجمل المباشرة، واستخدم الراوي اللغة الفصحى في تأكيد لعمومية المضمون الروائي وسمح بذلك للمتلقي أن يقرأ لوحة الرواية ويطبقها على أي بلد وأي زمن.

الشخصية الرئيسة في حز القيد مثلها علي الناصر كشخصية مسالمة يتحاشى الآخرين للثغة في لسانه. شارك في إحدى الندوات الثقافية التي تجاوز فيها المحاضر سعد الخطوط الحمراء وأشاد به بعد انتهاء الندوة، وكان من الواضح رغبة سعد غير المفهومة بالنسبة لعلي للتعرف إليه. تحين فرصة الالتقاء مع سعد ثانية، ويتوجه الاثنان إلى صالة عرض سينمائي، فيتلقى سعد اتصالاً هاتفياً فيستأذن صديقه ولا يعود. تتعرض الصالة للمداهمة. المدينة تبدأ في حالة ارتباك، والشائعات تزداد، وعلي الناصر يتابع بهدوء كغيره من المواطنين المسالمين. تبدأ حملة من الاعتقالات لكل من عرف سعد في محاولة للعثور عليه بعد أن اختفى. تطال الحملة علي

الناصر ويقاد سجيناً إلى «مراغة البعير الأجرب» خارج قحطين المدينة. في المراغة تنتهك إنسانية المعتقلين ويمرون بأقسى حالات التعذيب، وتبدأ الرواية في سرد مبسط وهادئ لتفاعلات النفس البشرية داخل قيد المعتقل وحالة اليأس والقنوط، ثم الصراع النفسي، فالإفراج المفاجئ.

من خلال هذا الحدث قدم لنا الراوي صورة غير محددة بزمكان معين عكست مناخات الفقر وحيوات السجن السياسي وكبت الحريات والعسف الأمني، واستخدم مجموعة من التقنيات الروائية المحفزة لذهنية المتلقي، بدءًا بالغلاف، مروراً بالعنوان، فاللغة المستخدمة، وطريقة السرد، والكلمات المفتاحية والتركيز على الإيحاء واستلهام التراث، والتداعيات والرموز، والنهاية المفتوحة.

تميزت الرواية كذلك بمجموعة من التضادات كالقيد والحرية، السجين والسجان، السجن والعالم الخارجي، قحطين أسيرة «القوى التقليدية المهيمنة على سلطة القرار» و«المظاهر الحضارية والرقي الاجتماعي والممارسات السياسية والتطور المدني والمشاركة الجماهيرية في إدارة شؤون [العالم الأول]»، (حز القيد 108) الشعوب المقهورة، المغلوبة على أمرها، والأمم الحرة، الصورة التي كانت تشغل حيزا كبيرا على الجدار، صورة أصغر حجما، خزانة أدوات التعذيب، خزانة الكتب. (حز القيد 244) من خلال هذه التضادات وشت الرواية بمقارنات متعددة بين الواقع والمأمول دون تصريح مباشر.

الغـلاف

تلعب الألوان المستخدمة والصورة على غلاف الرواية أول أدوار الإيحاء المسبق، فالقارئ يواجه اللون الأسود كخلفية تعكس الظلام، وفي الوسط جسد موثق بسلاسل مشدودة بطريقة تبين تقاسيم الجسد، وثوباً أبيض يغطي اللون الأحمر أجزاءً كبيرة منه. هنا يختصر الغلاف بلغة الصورة أكثر أحداث الرواية وأهمها على الإطلاق.

الجسد يقدم إيحاءً آخر، فالجسد لرجل ذي عضلات مشدودة توحي بمقاومة القيود الحديدية وعدم الاستسلام لها، بينما الوجه وجه أنثى تتألم ويغطي وجهها الملائكي الجميل الجذاب شال أبيض شفاف مُخَضَّب بالدم. الراوي يوحي لنا هنا بإحدى الشخصيات الثانوية العاملة في خلفية العمل الروائي ولم تظهر في واجهة الأحداث. ويكشف لنا من خلال الصورة أهمية تلك الشخصية ودورها المحرك، بالرغم من ثانويتها تقنياً كما تكشف إيحاءات الصورة الاستباقية آلية السرد التي اتبعها.

العنــوان

العنوان المكون من كلمتين اثنتين فقط، مضافاً ومضافاً إليه (حز القيد) يجعل المعنى يرتكز على الحز لا على القيد، مع عدم انتفاء دلالة القيد، فلولاه لما كان الحز. وكلما اشتد الوثاق كلما اشتد أثره وضوحاً. والمعنى المستوحى من العنوان يشير إلى إمكانية زوال القيد وبقاء الأثر. المفارقة أن المؤلف الضمني تمكن من إزالة الأثر بالتكيف معه وترويضه، وبقي قيد الإعاقة دون أثر، بينما يزول قيد السجين ولا يزول أثر القيد.

القيد يوحي بالقيد النفسي، قيد الحرية، قيد التعبير، قيد الفكر، قيد المجتمع، قيد الوطن، والرواية تتقصى هذه القيود جميعاً من خلال سجين ما في زمكان ما، قاده شركاء الوطن إلى مراغة البعير الأجرب، حيث الخوف والترقب والقلق والظلم والبطش والقيد.

بنــاء الروايــة

كغيرها من الروايات التي تتعامل مع مفهوم السجن، تشكل الحدث فيها استناداً إلى توجيه التهمة، بصرف النظر عن مدى قناعة المتلقي بها، كبداية، ثم يتم بعد إيداع الشخصية السجن تطوير التهمة إلى أزمة تزداد حدتها بالتعذيب الناتج عن قمع الحرية أو سوط الجلاد، ثم النهاية التي

تتمثل عادة في الإفراج. حافظ الرواي خلال عرض الأحداث على الوحدات الثلاث: النص والزمان والمكان، حسب طبيعة الحدث ونوعه.

وظف الراوي مجموعة من التقنيات لخدمة المضمون الروائي، فاستخدم الإيحاء الاستباقي في أكثر من موضع في الرواية، وعالج السرد باستخدام تقنية أرنست هيمنغواي التي تعتمد الإيجاز والجمل القصيرة والحوارات الخاطفة السريعة والمباشرة في الطرح والتناول مما خلق خلفية روائية تسمح للشخصيات الثانوية والأمكنة التي يختلقها المتلقي، والأزمنة التي تفرضها الصورة الذهنية للمتلقي، أن تلعب دور الرواية الخلفية الموازية دون أن يضطر المؤلف الضمني إلى وضع حبكة فرعية في البناء الروائي. لذلك كان طول النص السردي أو الحواري متوافقاً مع حجم الحدث ومتماسكاً، على الرغم من التوقف القسري لانسياب السرد، نتيجة لوصف الشخصيات أو الأمكنة.

واقعية الرواية بنيت على أساس الحدث العام وسارت الأحداث بشكل تسلسلي، فيما ساهم تحديد الصراع وانعدام الزمن في الزنزانة ودخول عنصر اللاوقت، في أن تلعب تقنية التداعي دوراً في تأصيل الرواية الخلفية الموازية من جهة، واختراق المكان والزمان عبر الذاكرة من جهة أخرى، وخلق بناء روائي مواز يعتمد على ربط الحدث بمكنونات الذاكرة، لا على التسلسل، مما منح المؤلف الضمني فرصة التعامل مع عالمين متوازيين في الوقت نفسه؛ عالم السجن وعالم الذاكرة، حيث اعتمد السرد والوصف من وجهة نظر تسجيلية في تعامله مع العالم الظاهر، واعتمد على المنولوج الداخلي وحرية الحركة الزمكانية في تعامله مع عالم الذاكرة، لعرض الرواية الخلفية الموازية، أو تدعيم حبكة العالم الظاهر من خلال الارتدادات الزمنية. وساهم المنولوج الداخلي في رصد معطيات الرواية الخلفية وخلق التصورات الذهنية والشعورية لدى المتلقي ليرسم صورة للحدث غير المعلن. وفي السياق العام

للعمل يستمر الراوي في مراوحته بين أسلوب الحوارات القصيرة مع السجان، وتكثيف التداعي والحوارات الداخلية والجمل الدالة عليه.

عملية الوصف الروائي في الرواية والعلاقة التي تربط الموصوف بالحدث سواء كان شخصية من شخصيات الرواية، أو مكاناً، أو حالة مثل أدوات التعذيب، أشكال التنكيل، همجية التحقيق، خضعت لآلية خلق المعنى والتعبير عن وجهة النظر الفردية (لأنا) الشخصية الرئيسة. بينما شارك الوصف الموصوف في الجمود والسكون، ليتوقف السرد ريثما تفرغ (الأنا) شحنتها النفسية العاطفية تجاه الموصوف. وحسب الدكتورة نجوى القسنطيني، فإن السرد "يتتالى داخل الخطاب وفق ترتيب خطي مترابط منطقي، على حين يمتد الوصف على مساحة النص بلا موجب عِلّي. فلا تبرره غير وحدة الفضاء. تلك هي علامته البارزة. فالأحداث في الخطاب السردي تتتالى وتنمو متشابكة في إيقاع سريع، فإذا جاء الوصف، تبطئ الأحداث الكلية أو تتوقف كلياً"[10]. وهي الفترة الزمنية الملائمة في النص الروائي ليعكس الراوي المعنى الذي يريد إيصاله ليحيل الموصوف إلى ما يتناسب ورؤيته الذاتية، ورغبة المؤلف الضمني. فوصف المكان قد يحيله إلى خصم أو عامل مضاد أو عامل رئيس يلقي بظلاله على النص كالمحقق والخازوق والسجن، على التوالي، أو أن يحول الشخصية، الثانوية بناءً، الرئيسة في خلفية الرواية، كشخصية سعد، إلى شخصية ثانوية في الخلفية من خلال موصوف كالبتول، الثانوية بناءً، الثانوية في خلفية الرواية، إلى شخصية رئيسة في الخلفية.

تقنية الوصف لخلق المعنى لعبت كذلك دوراً في تكريس ضبابية الرواية الخلفية، فالراوي وصف بدقة السهرات الليلية للبتول والضحكات الماجنة والأغاني التي أطلق عليها الهابطة، ووصفها بالتمرد على أسرتها ليمنح القارئ الصورة التي يريدها، ويوظف هذا الوصف للدلالة على أخلاقيات هذه الشخصية التي تتعرض لاحقاً للقتل اغتصاباً داخل سجن

المراغة، وهي الشخصية التي لم يرد اسمها في الرواية إلا مرة واحدة، والتي لم يتذكر أحد اسمها، والتي لم تظهر في أي حوار، ولم يرد وصفها إلا في شائعات انتشرت عن شارع طوبان والقبض على سيدة فيه لتتحول، لاحقاً، ذات القامة الهيفاء، من عاهرة إلى طاهرة، وتصبح رمزاً لعلي الناصر في مرحلة لاحقة. ويتكشف للقارئ أن البتول التي تمثل شخصية ثانوية في البناء الرئيس للرواية، هي شخصية رئيسة في الرواية الخلفية، فالشخصيات الثانوية بناءً كانت عصب الرواية الخلفية.

الشخصيات

الشخصيات الرئيسة في **حز القيد** مثلت شخصيات متحركة متطورة سلباً وإيجاباً في الواقع الروائي، وفي الرواية الخلفية، واعتمدت على مجموعة كبيرة من الشخصيات الثانوية التي تعبر عن شرائح مجتمعية، مختلفة، إلا أن أكثرها من وسط المجتمع الروائي وقاعه. الشخصية الرئيسة التي تعاملت معها الرواية اختلفت عما سواها في الروايات التي تعاملت مع السجن كمضمون، إذ إن المنتج الروائي الذي يتعامل مع السجن السياسي يضع في العادة شخصية تتميز من وجهة نظر الراوي بالعمل على الدفاع عن القيم الإنسانية الخيرة والمثل العليا ومعالجة مشكلات الشعب والقضاء على الظلم والفساد، والالتزام بحرية الإنسان والنضال في سبيل تحقيقها[11]. علي الناصر في **حز القيد** شخصية تعيش على هامش المجتمع تعجز عن الاندماج والتعايش الحي الفعال، وهي شخصية بلا دور أو فكر ولا يملك قضية معلنة يناضل من أجلها، أو هدف سياسي يسعى لتحقيقه، ويتصف بعلاقاته السطحية والخفيفة مع الغير الذي يفتقر إلى العمق. يأتي اختيار شخصية ذات تاريخ غير سياسي كسخرية سوداء بالنظام السياسي في قحطين العربية، وتأكيد بشاعة ولا إنسانية التحقيقات التي تهدف في النهاية إلى إغلاق الملفات باعترافات غير صحيحة. كما يصور هذا الاختيار

مفهوم مراجعة الذات وإعادة بنائها وخلق حياة جديدة تخرج إلى الوجود من رحم المعاناة. شخصية على الناصر تميزت بالمرونة والقدرة على التحول الجذري في التكوين العقلي والروحي، فالفترة التي قضاها في السجن وتجربته مع الآلام الجسدية والقسوة الشديدة التي ضيقت عليه الخناق، وانعدام الحرية والصراع المادي والنفسي مع الآخر ومع الذات خلقت من الشخصية الساكنة السلبية إنساناً جديداً صاحب قضية يناضل من أجلها ويثبت ذاته المطحونة من خلالها، لتصبح حياته ذات معنى تذوق حلاوتها بعد مرارة الصبر، في مماثلة لواقع المؤلف الضمني الذي مر بتجربة قيد الإعاقة والآلام المبرحة الناتجة عنها نفسياً وجسدياً وقدرته على التأقلم معها وقبولها والانتصار عليها وتجاوزها والتفوق الروحي عليها والانسجام مع الذات ومعها، وجعل لحياته معنى يتذوق حلاوته بعد مرارة الصبر.

الشخصية الرئيسة المضادة في الرواية هي شخصية العقيد سليمان الملقب بالخازوق والذي صاحبه اللقب طيلة الرواية بما يحويه من دلالات بشعة. هذه الشخصية تميزت بالقسوة الشديدة والخبرة الكبيرة في وسائل التعذيب وانتزاع الاعترافات من المتهمين. العقيد سليمان يمثل الذراع الحديدي للسلطة، اتسمت شخصية العقيد بالرتابة والثبات حتى اللحظة التي هزمه صبر ظافر وصموده، فبدأت الشخصية في التطور السلبي وفقدان السيطرة على التوجيه الآلي الذي اكتسبه خلال عمله في المراغة، وخسر قدرته على التحكم في درجة التعذيب حتى تسبب في مقتل ظافر. هذا التطور السلبي في الشخصية العسكرية المنضبطة حولت مأمور السجن إلى سجين رغبة لن تتحقق.

شخصية الرائد علي عكست وجهة نظر السلطة وتدخل الراوي العليم ليؤكد صدقه، إضافة إلى بعض الإشارات لتنظيم ما. عكست هذه الشخصية الجانب المضيء للسلطة وأظهرت إنسانية غير متوقعة في مكان كالمراغة وتعاطفاً مع السجناء الذين يقعون تحت يد مأمور السجن لدرجة تصل إلى

الإعجاب بهم وبمقاومتهم. تصوير إنسانية هذه الشخصية تحمل في طياتها مؤشراً إلى دوره التنظيري.

الشخصيات الثانوية لا تشكل عصب الحدث، وإنما تساهم في تطوره وتقدمه، وعادة ما تكون هذه الشخصيات في خلفية الحدث لا الرواية إلا ما كان له ارتباط بالنصف الخفي من جبل الجليد، حسب تقنية هيمنغواي السردية، فإنها تنتقل إلى خلفية الرواية ويتحول موقعها من ثانوي إلى رئيس فاعل ومؤثر. الشخصيات الثانوية شعبية وبسيطة تنتمي للقاع ولكل منها روحٌ خاصة به تعبر عن وجه معين من وجوه الإنسانية.

سعد زعيم التنظيم السري متحدث مفوّه يتصف بالجرأة والقدرة على التأثير، لم يظهر في الرواية سوى مرتين، شارك في إحداها في ندوة، وفي الثانية رافق فيها الشخصية الرئيسة، مستغلاً غفلته، إلى دار عرض سينمائي، بهدف التمويه، ثم اختفى بعدها. دارت حول هذه الشخصية الكثير من الشائعات، وخصوصاً حول طريقة هروبه من الأمن. أفكاره التي أعلنها ومطالبه شكلت وجهة نظر طرف من أطراف الصراع في الرواية تولى نقلها ظافر فيما بعد من خلال آلية الحوار. الراوي لم يسبر أغوار الشخصية بشكل كاف واعتمد على ما يقال للتلميح ببعض جوانبها وترك للقارئ أن يبني الشخصية التي تتلاءم وخلفيته ومكونه الأيديولوجي، ولكنه قدم بعض الإشارات التي تعكس قناعة الراوي بعدم الثقة فيه.

البتول، أو ذات المنزل المشبوه، أو ذات القامة الهيفاء، شخصية لم يتذكر اسمها أحد ولم يرد كذلك في كامل الرواية، إلا في الفقرة الأخيرة منه، مقترناً باسم ظافر أثناء تلاوة بيان العفو عبر الراديو. هذه الشخصية وإن كانت ثانوية في البناء الروائي، إلا أنها تمكنت من احتلال مساحة كبيرة من اهتمام الراوي في مرحلة ما قبل السجن ثم في مرحلة السجن جعلها تمثل شخصية رئيسة في الرواية الخلفية الموازية.

الكلمات المفتاحية:

اعتمد الراوي على تقنية الكلمة المفتاحية لكي يدعم الرواية المضمرة. هذه الكلمات لا تذكر في العادة سوى مرة واحدة فقط، وقد تتكرر في حالة أهميتها، إما للبناء الروائي عامة أو للمؤلف الضمني. ومن خلال تحليل مضمون الرواية تبين أن أهم الكلمات المفتاحية هي كلمة التحدي، وهي الوحيدة التي تكررت خمس مرات في خمسة مواقف، الخرابة واللثغة، وهما الكلمتان الوحيدتان اللتان تكررتا ثلاث مرات، كلمة اللونسوم دوف، أي الحمامة الوحيدة، كلمة الصورة، كلمة النفق والسلاح معاً، كلمة الشجرة، وكلمة البتول، وأرى أن من المناسب عرض بعض الكلمات المفتاحية في الرواية ودورها في دعم الرواية الخلفية الموازية.

كلمة الخرابة التي وردت ثلاث مرات في فقرتين اثنتين فقط كانت مفتاح الرواية الخلفية الموازية، الأولى حينما سمع خبر القبض على سيدة في شارع طوبان، وكيفية هروب سعد من رجال الأمن من خلال نفق تحت سرير غرفة النوم يؤدي إلى الخرابة:

> ولأن العسكر أحكموا تطويق البيت، بطريقة يتعذر على أحد الخروج منه دون أن يُشاهد، جن جنون قائد الفرقة المكلفة بمهمة القبض على سعد، وطلب من العسكر تفتيش كل قطعة وزاوية في الغرفة حتى عثر أحدهم على سجادة صغيرة تحت السرير تغطي لوح خشب، وعندما رفعوا اللوح وجدوا أسفله فتحة نفق يمتد تحت الأرض إلى خرابة بجوار بيته. (حز القيد 35-36).

والثانية حينما ذهب لتفحص المكان للتأكد فيما إذا كان المقبوض عليها هي تلك السيدة التي يعتقد أن علاقة غامضة من نوع ما تربطه بها فيكتشف الخرابة التي لم يكن يعلم بوجودها لتتأكد شخصية البتول:

> لم أكتف بفحص البيت من واجهة الشارع، فدخلت زقاقاً كان يفصله عن خرابة لم أعرف بوجودها من قبل. وتوقفت أسترق السمع، وما سمعت شيئا غير مُواء قطة انسلت من بين رجلي إذ وقفت أنظر إلى داخل الخرابة. وعدت إلى مصطبة البقالة أجتر فضولي، وخوفي أن يكون خبر أم زيد عن المرأة ـ والذي ما برح إحساسي يكذبه ـ صحيحا وليس مجرد إشاعة. (حز القيد 44).

من هنا تتحول تلك الشخصية العابثة إلى شخصية فاعلة ومؤثرة، مارست دورها في التنظيم كأداة تنظير وتعليم، وكمناضلة ضحت بالغالي والنفيس لتحقيق ما تسعى إليه، وتحولت إلى رمز للأنثى المتمردة على وضعها في قحطين والتي ضحت بنفسها وأتاحت لزوجها فرصة الهرب منفرداً بعد أن طلقها ليمنحها الأمان فلا يقبض عليها لإضفاء البطولة عليه كما أشار الراوي. هذه الإشارة من الراوي تشكل صدمة متعمدة لعقلية المتلقي وساخرة من المنطق السائد في قحطين التي لا تفرق بين مدان ومتهم ومشتبه به، إذ إن طلاقها في لحظة الهروب ليس أكثر من مطلب صحرواي ليأمن عارها ذلك الزوج الذي يعرف أسلوب وطريقة نظام قحطين وكيفية تعامله مع خصومه.

يبدأ المتلقي في متابعة الرواية الخلفية وتصورها، خصوصاً مع توفر دلالات تسليح التنظيم، تطليق البتول، وقبل ذلك استخدام علي الناصر للتمويه، واستغلال لثغة لسان الناصر التي خذلته كثيراً، وجعلته يطلب أقل القليل كنوع من التعويض حسب مبدأ القطبية عند يونغ. لثغة رمزت لعجز شعب قحطين ورضاه بأقل القليل واستغلال التنظيم لذلك. وهكذا يأتي قبولها هي للتضحية في سبيل مبادئها التي هجرت أسرتها في وقت سابق لأجلها لتحكي قصة أنثى تحملت ما لم يجرؤ قائد التنظيم على الوقوف في

مواجهته، ولتحكي قصة أنثى ضحية مجتمع يحكم بالظاهر، وسلطة تأخذ بالشبهة، وسجينة تُقتل اغتصاباً في سجن المراغة، رواية تسير في خط متواز تصاعدي مع الرواية الظاهرة.

المرة الوحيدة التي ذكر الراوي اسم هذه الشخصية كانت عبر خبر إذاعي لبيان العفو، وليؤكد الراوي أن سيدة شارع طوبان هي نفسها طليقة سعد، وهي نفسها ذات القامة الهيفاء، يأتي الاسم مقترناً باسم قتيل المراغة ظافر ويتبع ذلك بكلمة "أيضاً" في إشارة حميمية إلى أنه أخيراً تذكر الاسم مع نسائم الحرية.

اللونسوم دوف

شكلت رؤية علي الناصر للبنادق القديمة في خزنة الأسلحة أثناء التحقيق مفتاحاً سياسياً قدمه الراوي من خلال التداعي الحر الذي اشتهرت به الروائية فرجينيا وولف، والذي من خلاله تربط ذاكرة الشخصية بين مشهد بصري أو مسمع صوتي أو لون أو رائحة أو طعم، وبين ذكرى معينة حميمة أو مؤلمة دون اعتبارات لغوية أو مكانية أو زمنية أو علاقة بالحدث. رؤية البنادق القديمة أثارت ذكرى المسلسل الأمريكي المعنون بالحمامة الوحيدة الذي يتابعه هو وأسرته كل يوم اثنين في هدوء يلف مكان تجمعهم لمشاهدة هذا الفيلم الأمريكي الحائز على عدة جوائز في عالم الحقيقة لا العالم الروائي، والذي تدور قصته حول مجموعة من رعاة البقر يسوقون القطيع من ولاية إلى أخرى. وبالعودة إلى الصفحة الأولى من الرواية يتضح للمتلقي رسالة الراوي من خلال هذه الكلمة المفتاحية حينما نقرأ التعريف بقحطين التي ظلت مجهولة حتى اكتشف كولومبوس أرض العجائب.

> أما وقد وصل «كولومبوس» إلى أرض الفرص والعجائب، ودار «ماجلان» حول رأس الرجاء الصالح، ونفي القتلة واللصوص إلى الجزر البعيدة.. أما وقد

حدث كل ذلك فكان لا بد من أن يعثر الإنسان - ولو بالمصادفة - على قحطين الأرض، فعبر إليها المغامرون البحار، وقطع المستكشفون الرمال، وسافر إليها الساعون وراء المال، وجاء إليها الطامعون في الحكم والسلطة ومعهم الجند والعسكر، وغدت قحطين وطنا بعد أن كانت أرضاً يبابا.. قبلة للفقراء والمُشَرَّدين ووطناً لمن لا وطن له، وتوزعت أرضها إلى مدن وحواضر على السواحل، وبلدات وقرى في الدواخل، وانقسم سكانها إلى قلة تملك كل شيء وكثرة تملك لاشيء!! (حز القيد 15)

ويعد اكتشاف قحطين المعزولة واهتمامه بها لاعتبارات كثيرة:

رغم العزلة التي فرضتها اعتبارات كثيرة.. لعل أهمها البعد الجغرافي، لم تكن قحطين بمعزل عن ما كان يدور في محيطها الجغرافي! كانت المنطقة كلها تعيش تحولات جذرية بعد أن أصبحت بسبب موقعها الاستراتيجي، الذي تعزز أكثر فأكثر في السنوات الأخيرة، وثرواتها الطبيعية، محط أنظار القوى الكبرى وأطماعها، وميدان صراع تجاذبات إقليمية ودولية مختلفة! (حز القيد 36).

هذه الكلمة المفتاحية تمنح المتلقي تصوراً للرواية الخلفية الموازية محكوم بالخلفية الفكرية له، وتقدم له صورتين متباينتين عن رئيس التنظيم وأهدافه. الصورة الأولى هي صورة التنظيم المتآمر:

فقد كثرت الانقلابات والثورات، ومثلما تعددت وجوه

الانقلابيين والثوريين وتلونت، تباينت أسبابهم وأساليبهم للوصول إلى كراسي السلطة.. منها ما كان سلْمياً، ومنها ما أريقت فيه الدماء.. بعضها بدوافع لا يشك أحد في نبل أهدافها ووطنيتها، وأخرى مَرَدُّها أحقاد شخصية وأطماع فئوية ضيقة الأفق.. توجهها مصالح ذاتية ليس إلا! (حز القيد 36).

الصورة الثانية هي صورة التنظيم المناضل الذي يسعى للإطاحة بنظام أتى على ظهر دبابة. هذه الصورة تتكون إذا ربط المتلقي بين إهداء الرواية للعراق وفلسطين، بوصفهما حكومتان يزعم المناوئون لهما أنهما صنيعة الغرب، وبين مسلسل لونسوم دوف الأمريكي الذي يسوق فيه رعاة البقر القطيع من ولاية إلى أخرى.

الصــورة

اختلاف حجم الصورة واختلاف سن المأمور مؤشران إلى تغيير سياسي من نوع ما، فالصورة الكبيرة التي كانت تأخذ مساحة كبيرة من الحائط، في دلالة على الهيمنة والدكتاتورية، اختفت وظهرت مكانها صورة صغيرة حجماً لشخص صغير سناً تتيح لغيرها من الصور أن تشاركها الحائط. صغر سن صاحب الصورة ومأمور السجن إضافة إلى كون المأمور أقل رتبة إشارة أخرى إلى تولي الجيل الشاب المسؤولية:

جاء أمر الإفراج عني صباحا، وطُلبت لمقابلة مأمور السجن. كان يجلس على الطاولة نفسها، لكنه لم يكن الخازوق وإنما الضابط نفسه الذي نقل لي خبر الإفراج عني ونقلني من زنزانة الحبس الانفرادي الى العنبر. التفتُّ أبحثُ بعيني عن العقيد سليمان، فلم أجده، لكني

لاحظت أن الصورة التي كانت تشغل حيزا كبيرا على الجدار خلف طاولة المكتب قد استبدلت بصورة أخرى أصغر حجما لشخص آخر أصغر سنا وأقل تجهما، وأن خزانة الحديد التي كانت تضم أنواعاً عديدة من أدوات التعذيب استبدلت بواحدة أخرى ذات واجهة زجاجية تضم عددا من الكتب وأكواما من الورق. (حز القيد 244).

سعد في البيان

البيان الإذاعي الذي أعقب الإفراج عن علي الناصر جاءت فيه مجموعة من الأسماء منهم اسم قائد التنظيم «سعد». وورود اسم قائد التنظيم في بيان العفو يشير إلى أن ما حدث في قحطين هو تغيير في نظام الحكم، لا تغيير للنظام الحاكم، مما يعني فشل الحركة السرية المسلحة بقيادة سعد الذي تبين عدم أمانته مرتين: مرة باستخدام علي الناصر للتمويه، والثانية بتطليق البتول. فشل التنظيم المسلح يؤكد أن التغيير جاء استجابة للرأي الذي راح ضحيته ظافر والبتول، لا للسلاح.

وفي الحافلة عرفت من الركاب، ومن بينهم معتقلون سياسيون لم ألتقِ بهم من قبل، أن الحكومة الجديدة أصدرت عفوا عاما عن سائر المعتقلين والمطلوبين على ذمم قضايا سياسية في إطار نهج سياسي جديد غايته فتح قنوات حوار تتسع لمختلف الرؤى والآراء. (حز القيد 246).

أن يكون هناك سياسة جديدة وقنوات حوار فمعنى هذا استمرار الصراع السياسي بالكلمة الحرة، والعفو عن قائد التنظيم الحركي الذي تبين

خداعه وعدم أمانته إشارة إلى احتمال تكرار محاولته في جو لا يعتمد الشك في تعامله مع مواطنيه. هنا نهاية مفتوحة تماماً.

الشجرة

شجرة الغاف في الرواية مثلت الرمز والتاريخ:

> مشيت على درب كثر رمله وحصاه وترابه.. لا ظل فيه لغير شجرة لاحت من بعيد.. كثة خضراء في لوحة كستها الشمس والجفاف يبابا: شجرة قاومت حرارة الصحراء وتقلبات طقسها، وأينعت دون سواها وسط الضما.. شجرة جذعها صلب شامخ، وأوراقها نظرة.. رأيت فيها ابتسامة ظافر الخضراء. وعلى صخرة تحت ظل تلك الشجرة جلست انتظر الحافلة. (حز القيد 246).

الشجرة وحيدة في الصحراء ونمت وأخضرت فكان اخضرارها ابتسامة ظافر قتيل الرأي الذي «رغم ضيق فسحة المكان وقصر الوقت الذي أمضيته مع ظافر في تلك الزنزانة، إلا أني عرفت عنه ومنه الكثير!» (حز القيد 105) شجرة وحيدة أظلت المؤلف الضمني في وقت ما من تاريخه، فرمزت إليه وإلى شمسه والبتول وتحدي التعليم الذي بدأ هنا تحت ظل الغاف ومر بالمدرسة حيث تعلم:

ألف ليس له
والباء تحتها نقطة
والتاء فوقها نقطتين
والثاء فوقها ثلاث أنقط
والجيم تحتها نقطة

حاء ليس له.. إلخ

(بين الصحراء والماء 154).

كحد تجاوزه ليواجه آخر سيتجاوزه:

Little star little star
how I wonder what you are
up above the way so high
like a diamond in the sky

(بين الصحراء والماء 231)

ثم يخوض تحديات عديدة ويكسر القيد ويستظل تحت شجرة الغاف ويتذكر ابتسامة ظافر، ويرى شمسه في البتول والبتول في شمسه، وتبقى الغاف، غاف عكاز، رمز الذات والتاريخ، ورمز الحياة في أقسى وأصعب الظروف.

> لم يكن دور المعلمة شمسه يقتصر على تعليم الأطفال قراءة القرآن الكريم في الصباح فحسب، بل كانت تستقبلهم ليلا مع أمهاتهم.. تروي لهم قصصاً تحلّق بخيالهم إلى أماكن وبيئات غير مألوفة في محيطهم. (بين الصحراء والماء 47).

وكذلك كانت البتول تستقبل زوارها ليلاً وتروي لهم قصص الحرية والنضال وتحلق بهم في آفاق سياسية وبيئات غير مألوفة في محيط قحطين، وقدمت آخر دروسها لعلي الناصر في المراغة.

مفهوم القيد والتحدي في *حز القيد*

حينما يكتب الروائي تنهال عليه الأفكار من كل جانب وتتزاحم لترجمتها على الورق، وحسب كولن ولسون: «كل تلك الأمور تحتشد في

أعماقه وليس هناك سوى منفذ واحد ضيق لخروجها، ألا وهو رأس قلمه... ويبدأ بفهم ما كان يعنيه همنغواي»، عندما قال: «إن الكتابة تبدو سهلة غير أنها في الواقع أشق الأعمال في العالم»(12). فإذا أضفنا إلى تلك المشقة مشقة العجز عن اللحاق بالأفكار المتتالية، نتيجة لأي مقاطعة أثناء الكتابة، وأضفنا إلى كل ذلك مشكلة الشلل الرباعي تصبح الكتابة شبه مستحيلة. وهذا أكبر تحد واجهه العريمي سواء كان يكتب مملياً أفكاره أو مستخدماً لوحة المفاتيح.

لا شك أن تحليل هذا العمل اعتمد على منهج النقد النفسي باعتماد نموذج كارل يونغ، ولكن في هذه المرحلة من الورقة، سيتم التعامل مع مفهومي التحدي والقيد، على أساس النموذج الفرويدي، وهو ما يعني ضرورة التعامل مع المؤثرات الخارجية على الشخصية، مما يستدعي استحضار المؤلف الضمني لمحاولة فهم دلالات القيد كمانع، والتحدي كدافع، أظهر هذا العمل على سطح الفن الروائي، وبالتالي سألقي الضوء باختصار شديد على الرواية السيرية مذاق الصبر، ورواية بين الصحراء والماء.

مذاق الصبر

تحاول رواية **مذاق الصبر** الإجابة عن «ماذا يعني أن يجد الإنسان نفسه فجأة وقد فقد الإحساس في معظم أعضاء جسده، ولم يعد يقوى حتى على حك أنفه!» (مذاق الصبر 31) من لحظة الحادث الذي تعرض له في الطريق الممتد بين مدينة صور ومسقط:

> «في وقت مبكر من الصباح حين تبدأ خيوط النور بالانتشار رويداً، إيذاناً بانبلاج فجر يوم جديد، اتخذت حياتي منعطفا آخر حينما اعترض جملان طريقي على بعد 20 متراً تقريباً من السيارة. وبسرعة تجاوزت قليلا مائة كيلومتر بالساعة، وفي أقل من ثانية ليس أكثر،

كان عليّ اتخاذ القرار المناسب لتلافي الكارثة: إما تجاوزهما من ناحية اليمين والتعرض للتدهور خارج الشارع الذي كان يرتفع بنحو مترين عن قاع الوادي أو تجاوزهما من ناحية اليسار والاصطدام بسيارة قادمة من الجهة المعاكسة كان ضوء مصابيحها يحول دوني وتحديد سرعتها ومكانها على الطريق، أو كبح الفرامل والتضرع لله «سبحانه وتعالى» أن تبطئ السيارة سرعتها وتتوقف قبل الاصطدام بكتلتي اللحم الوجلتين وسط الطريق.

واخترت الثالث منها، بيد أن السيارة، وعلى غير ما تمنيت، واصلت الانزلاق نحو الجملين وصدمت أحدهما بقوة رفعته عاليا ليرتطم بسقفها ويهوي بثقله على رأسي». (مذاق الصبر 37).

تعرض الكاتب للشلل الرباعي على إثر الحادث، وبدأت مع الإصابة سلسلة من الصراعات النفسية الداخلية، وصراعات مع الخارج الذي يمثله المجتمع والبيئة. استعرضت الرواية تاريخ الكاتب منذ النشأة في الصحراء ثم الساحل ثم الولايات المتحدة، والمعاناة الناتجة عن الإعاقة وطريقة تصالحه معها والتعايش مع المجتمع ومع نفسه وانتصاره على اليأس والقنوط اللذين سيطرا عليه في فترة من الفترات حتى تصالحه مع الإعاقة وتبعاتها النفسية والاجتماعية والصحية في إطار الممكن والمتاح:

أن أصبح غير قادر على الحركة وممارسة حياتي الطبيعية نتيجة لإصابة في العمود الفقري ، فذلك أسوأ ما حدث لي في حياتي!

فلقد أخلت الإعاقة بحياتي على كافة مستوياتها: الصحية، الاجتماعية، الزوجية، والوظيفية. وسواء قبلت وضعي الجديد كمعوق أو رفضته.. نسيته أو تجاهلته.. كان لا سبيل أمامي سوى التصالح مع الإعاقة والتكيف مع شروطها، والتعايش مع تبعاتها مهما كانت قاسية. وتوظيف هذه الشروط والتبعات لإعادة بناء حياة جديدة على أنقاض أخرى تحطمت، وبناء أحلام أخرى في إطار ما تتيحه الإصابة ومستقبل حياتي الزوجية والعملية.

وكان علي تحمل معاناة الذات قبل آلام المرض، والتصالح مع النفس قبل الجسد، والاعتراف بالواقع قبل التشبث بالأمل، والرضا بالمكتوب والقدر. (مذاق الصبر 103).

استعرضت السيرة الروائية بعض التجارب والمواقف الشخصية التي تبين وتكشف السلبيات التي يتعرض لها ذوو الاحتياجات الخاصة، ويؤكد على ضوء تجربته:

إن نظرة المعاق إلى نفسه هي من أهم العوامل التي تغير التفكير والسلوك السلبي تجاهه، وتصوغ طبيعة نظرات الآخرين إليه ومواقفهم منه. فإن قدّم للناس إعاقته قبل أن يقدم نفسه ومهاراته، فإن الآخرين سيعاملونه وفق ذلك الأساس. فأنا أقدم نفسي من خلال من أنا وليس من خلال إعاقتي، وأنظر إلى نفسي بإيجابية قبل أن أطلب ذلك من الآخرين. (مذاق الصبر 110).

وقد نجح في ذلك وقدم نفسه من خلال منتجه، لا من خلال إعاقته،

في رواية تميزت بصدق اللغة وعاطفتها الجياشة المؤثرة، وتميزت بكثرة اللوحات اللغوية التصويرية الجميلة هنا وهناك.

«وتجمع المرضى والمراجعون، وجاء المتطفلون وخيم عليّ ظل حائط مستدير قبته مفتوحة نحو السماء. كانت الوجوه والأشكال والأصوات تتداخل: افتح عينيَّ فأرى الناس أمامي كخيالات الظل تتحرك بشكل هستيري في اتجاهات وأبعاد لا وجود لها» (مذاق الصبر 38).

بين الصحراء والماء

رواية بين الصحراء والماء تعتبر إلى حد ما استكمالاً لجوانب من السيرة الذاتية في مرحلة الطفولة من خلال شخصية «ودعيد» الذي يسميه جماعته «عوض» وهو الاسم الذي كان أهل الكاتب وجماعته ينادونه به على أساس أنه جاء عوضاً عن أخيه الأكبر الذي مات. قرية المر ومدينة صور يرتبطان تاريخياً بالكاتب حيث النشأة والطفولة. المكان في الرواية لعب دوراً محركاً ونشطاً حيث قرية المر وتسميتها كذلك لمرارة العيش وحيث شجر الغاف الأخضر على الدوام، وأهميته لبدو الصحراء لكونه الظل الظليل إذ إن القيلولة تحت ظلالها متعة في حد ذاتها، في الصحراء الممتدة وكثبانها ورمالها المتحركة والساكنة وشظف العيش والمشقة.

تبدأ الرواية بحكايات الصحراء وشخوص القبيلة الذين يعيشون على حدود الربع الخالي وتأثرهم بالناصرية من خلال المذياع. ثم تتحدث عن الرحيل إلى المدينة التي يصفها من خلال عين ودعيد التسجيلية مما يجعل المؤلف الضمني يتدخل كثيراً لتغطية هذه الثغرة في آلية سرد السيرة وتاريخ المكان من خلال عيني الطفل. وتسرد الرواية مراحل نمو ودعيد في الصحراء والمدينة والنماذج الإنسانية التي التقى بها، وعن البحر والتحام السكان

بالمكان والمكان بالناس وارتباطهم بالبحر وتأثيره عليهم كمصدر رزق ومنبع خطر.

> البحر حاضر دوما في حياة سكان المدينة، وفي مفردات معيشتهم اليومية ؛ فهو يطوّقها بلسان أفعواني يلتحم بها كالتحام اللحم بالعظم. ولا حدود لتوغله داخل الأزقة الضيقة في بعض المناطق المنخفضة من المدينة حيث يعبث بلا رحمة بحياة الناس اليومية برتابة زمنية منتظمة، فحين يبلغ المَدُّ في امتداده إلى البرّ أوجه، ويبدأ البحر طقسه الشهري بفصل بعض الأحياء عن وسط المدينة؛ تتحول المدينة إلى أرخبيل من جزر صغيرة يحتاج الوصول إلى بعضها ركوب قوارب صغيرة تشذب من جذوع أشجار القرط والسدر، بيد أن عبث البحر بالناس يغدو أكثر تأثيرا في بيوت الـ «الخوص» المحاذية لساحل الخور في امتداده الدائري حول المدينة.. لاسيما في جنوبها وغربها. (بين الصحراء والماء 184).

رواية تؤرخ للمكان وسكانه، للصحراء وقاطنيها. وتصور بيئتين متناقضتين ظمأ وماء، صحراء وبحر، قحط ورخاء، شظف عيش ورغد عيش، بلغة شاعرية جميلة نسوق لها بمثالين «وهل تكفي الكلمات للتعبير عن مدينة صاخبة.. عاشقة، قلت عنها ذات مرة "مذاقها كتباشير الرطب ورائحتها كالأرض بعد نزول المطر»! (بين الصحراء والماء 182) وللأسطورة لغتها الخاصة بها "مدينة تظن أنها وُلدت من أحشاء البحر، وأن عشتروت ضاجعت أدونيس على ضفاف شاطئها فوهب البحر لها فينيقا رفع أشرعته على صوار نصبها فوق مدن العالم ومحيطاته». (بين الصحراء والماء 182).

التحـــدي

في مثل بيئة الصحراء والماء، وبإعاقة بالشلل الرباعي، ورغبة شديدة في الحياة والانتصار، يوجد التحدي ويبعث من جديد كطائر الرخ. ويصبح التحدي أول خطوة عملية لكسر القيد، وإن بقي حزه. لم تخلُ السيرتان: الذاتية **مذاق الصبر**، والمجتمعية **بين الصحراء والماء**، من مفردة التحدي لما يشكله ذلك من سبب من أسباب الحياة واستمرارها، فمن هنا كانت البداية. ومن هنا بدأت المواجهة:

> فبدأت بالتدرج مواجهة تحديات الصحراء وعالمها المحكوم بقوانين الصراع من أجل البقاء.. بيئة تتطلب اكتساب منظومة من القيم والمهارات، لا يمكن للمرء الاستغناء عنها إذا أراد الحياة في هذه المنطقة التي تعد من بين أشد المناطق قسوة في العالم. (بين الصحراء والماء 48).

وفي المدينة تحديات من نوع آخر حيث «غدا الخرخور سراً.. تحدياً آخر من التحديات التي رمتها المدينة في وجهي. ذهبتُ لمعاينته، والوقت عصرا.. دخلته من منفذه البحري». (بين الصحراء والماء 163) وفي البحر تحد أشد خطراً «حيث تشكل مياه هذا الساحل الضحلة تحدياً كبيراً لربابنة السفن الكبيرة، فالماهرون منهم فقط يستطيعون الإبحار بين القنوات العميقة المتداخلة مع الضفاف الرملية». (بين الصحراء والماء 215)، ولم تكن البيئة وحدها التي تشكل تحدياً له، فالتعليم تحد بالنسبة له «في البدء، إتقان القراءة بعد أن ذكر لنا الأستاذ علي أن كل تلك المعلومات التي يعرفها عن تلك الأمكنة وغيرها كثير قرأها في الكتب ولم يشاهدها بأم عينه!» (بين الصحراء والماء 231)، ثم أخطر التحديات على الإطلاق، تحدي الإعاقة له ولمن حوله، وتحديداً زوجته التي أثبتت «قدرة لامتناهية على التحدي،

ومواجهة وضعي الصحي الجديد بكافة تداعياته.. بدنياً ونفسياً، وأذابت ببساطة تعاملها وحبها كل ما ترسب بداخلي من أوهام ووساوس». (مذاق الصبر 89) التحدي لديه مبني على مبدأ الصراع والبقاء للأقوى. تحد يغذيه التاريخ والرغبة في الحياة.

> ويتعاظم في هذه الأوقات إحساسي بتأثيرات الإعاقة وما تفرضه من تحديات أخرى ميدانها الجسد لا النفس.. تجاوزها يكمن في استمرارها لا في التغلب عليها. ويُخَيَّلُ إليَّ أنني في صراع دائم مع تداعيات الإعاقة.. صراع نتائجه مغايرة لكل أنواع الصراعات. هي تريدني أن أرضخ، أضعف، أرفع الراية البيضاء، استكين، أبكي، وأسأل «لماذا أنا بالذات؟» لكني أقاوم.. أرفض، وأرفع مستوى الصراع والتحدي إلى مرتبة «النضال». وهذا يتطلب أن أبقى قويا وأكثر قدرة على المواجهة! (مذاق الصبر 136).

وربما أن من المناسب هنا عرض بعض التحديات التي واجهها المؤلف الضمني وجعلت من تحديه لقيد الإعاقة أمراً متوقع التصور في أي شخصية يتعامل معها في أعماله. الكاتب يرى في القيود سبباً لإثارة التحدي في إشارة إلى أن التحدي مرهون بوجود القيد فأصبح القيد تحدياً والتحدي قيد لا فكاك منه ولابد من التغلب عليه. ويسرد الكاتب نماذج من القيود والتحديات، وغايته من سردها «التعرف على معنى كلمة تتردد كثيراً عند الحديث عن المعوَّقين ومعاناتهم على كافة أصعدة الحياة اليومية، ألا وهي: التحدي!» (مذاق الصبر 150)، تحد كانت بدايته في الصحراء حيث البقاء للأقوى، ثم المدينة حيث البقاء للأصلح، ثم الولايات المتحدة حيث البقاء

للأذكى. صراع منذ النشأة وتحد يغذيه التاريخ والرغبة في الحياة، تحد مبني على مبدأ الصراع بين الممكن والمستحيل:

* النوم تحدٍّ عندما لا يأتي إلا بعد تعب! ومواجهة التحدّي أن أتعب حتى يأتي النوم، ووسائلي في ذلك عديدة، من بينها: الكتابة، القراءة، مشاهدة التلفزيون، أو تَصَفُّح الانترنت.
* النوم على جانب واحد تحدٍّ لما يترتَّب عليه من قروح تُسمّى «القروح السريريّة» أو «قروح الضغط». ومواجهة التحدي تغيير وضع النوم كل ثلاث ساعات وما يصاحب ذلك من تقطُّع في النوم الذي لا يجيء أصلا إلا بعد طول استجداء.
* التحدي أن يقف الناس ينظرون إليّ وأنا أدخل مركزاً تجارياً أو مكاناً عاماً وكأني مخلوق غريب نزل للتو من مركبة فضائية! ومواجهة التحدي أن أوزّع الابتسامات يميناً وشمالاً، في محاولة لمداراة الحرج الذي يكتسي وجهي ووجوههم أيضاً!
* التحدي أن أسمع في صوت وأرى في عينيّ من يتعامل معي في أماكن الخدمات ارتباكاً يحاول إخفاءه بابتسامة هي الأخرى أشد ارتباكاً. ومواجهة التحدي أن أبذل جهداً مضاعفاً لتحريره من ذلك الارتباك.
* التحدي أن تسحب أمّ طفلها وهو يقف محدقاً بي ظناً منها أن تصرفه يضايقني، ومواجهة التحدي أن أغمز له بعيني وأقنع أمّه أن تتركه ينظر ويقترب أكثر مني. (مذاق الصبر 150-151).

الخلفية التاريخية للتحدي منذ الطفولة حتى الإصابة ومرحلة ما بعد الإصابة هو المكون الرئيس لبنى روايات العريمي. ليست الإعاقة سبباً أو دافعاً لهذا المنتج الروائي كما قد يتبادر إلى الذهن، ولكنها المحفز له، القيد الذي واجهه بتحد أدبي روائي ليتجاوزه، وينطلق إلى عالم أرحب وأوسع، وفضاء لا يعترف بالقيود، فكلما (ضاق القيد اتسعت الحرية) حسب تعبير الكاتب[13].

إنها حالة ترسب في اللاوعي ظهر أثرها حين الحاجة إليها، وانعكست في رواية حز القيد في تكثيف شديد لمفهوم التحدي، حيث أصبح كل ضغط نفسي أو جسدي ناتج عن تعذيب قيد آخر وتحد جديد، عليه أن يخوضه ويتغلب عليه ليتمكن من الحياة. دائماً هناك مواجهة وصراع في المراغة.

> وحده ظافر واجه الأشعة الكاشفة بعينين مفتوحتين ونظر إلى العسكر بصلابة أرادها أن تكون قوية وواضحة! والدم يسيل من زاوية فمه، بصق يمينا والتفت يسارا وبصق، وما بين المكانين وزع نظرات إلى الواقفين أمامه فيها من التحدي ما ينذر بمقاومة ولو في أضعف حالاتها. وحده ظافر وقف ورأسه مرفوعة وجسده منتصب! (حز القيد 90).

ويصل الصراع في أشد حالاته ويتصاعد معه التحدي:

> كنت أتلوى ألماً مع كل ضربة، وكانت كل ضربة تفجر داخلي صرخة كان كبتها أشد ألماً من وجع الضربة نفسها حتى ماتت خلايا الحس في جسدي، ولم تعد ضربات السياط تؤلمني، فتدلى جسدي على الجدار كخرقة مبللة، ولم تكف صورة ظافر عن الظهور ولا توقف

صوته.. كان يلجم لساني ويمدني بالقوة على الصبر ومقاومة الضعف ومواصلة التحدي. (حز القيد 206).

ثم تبدأ مرحلة التراخي التدريجي للقيد مع زيادة وتيرة التحدي وضغطه:

لغة التهديد هذه المرة كانت مختلفة: ضعيفة، وأقرب للتوسل منها للوعيد. وقررت أن لا أفوت هذه الفرصة، فقلت: «حضرة العقيد.. أنا أيضا ليست بي رغبة في إزعاجك، فلماذا لا تتركني وشأني!». قلت هذه الأخيرة بقوة وتحدي، وكبحت اندفاع كلماتي. وانتظرت ردة فعله قبل أن أتابع الحديث.

توقعت من الخازوق كل شيء وأي شيء غير أن يطلب مني وبلهجة مهذبة متابعة الحديث (حز القيد 211).

يأخذ التحدي في الرواية مساراً تصاعدياً موازياً للحبكة الروائية ويزداد عنفواناً كلما زادت القيود، ثم يأخذ في الثبات مع بداية انكسار وتراخي القيد الذي يأخذ مساراً هابطاً موازياً لمسار الحبكة الهابط نحو الاستقرار بينما يتوارى مظهر التحدي داخل الشخصية في حالة انتصار ظاهر وإرهاق داخلي وارتياح، عادة ما تعبر عنه الشخصيات بالنظر نحو الأفق الممتد كمولود جديد.

فلسفة التطهير

هي حالة الصفاء بعد الشقاء. هي تلك الحالة التي تنتج بعد الآلام الشديدة والمعاناة النفسية والتي تحتاج إلى دافع قوي لتحملها ومن ثم تجاوزها. وهي تلك الآلام النفسية العنيفة الناتجة عن الصراع والتجاذب بين

العواطف الإنسانية والمبادئ المكتسبة والمتوارثة وتلك المفروضة والتي يطلقها الراوي من خلال اللاوعي على شكل تداعيات وأحلام وكوابيس وهلوسة وعواطف عنيفة ودرجة عالية من التوتر يوفر خلالها الدافع لدى الشخصية التي تقوده لاحقاً إلى حالة من الصفاء الذهني وتطهير الذات.

التطهير في أبسط معانيه وصوره يمكن ملاحظته في قصص وروايات الرعب، حيث يتم توجيه مخاوف وقلق المتلقي نحو أمر خارجي بهدف تفريغها. والتطهير في أسوأ الصور نلاحظه في موقف كلوتيمينسترا في مسرحية أغمنون، بعد أن قتلت زوجها أغمنون انتقاماً لابنتهما التي قدمها والدها قرباناً للآلهة، حيث وقفت والدماء في يديها لتقول:

انهار، أسلم الروح وهو يشخر
تناثرت دماء كثيرة علي
وأغرقتني، كالمطر، دماءه السوداء
فابتهجت كما تبتهج الأرض الخصبة
إذا أرسلت السماء إليها أمطار الربيع
وكما تتفتح فجأة براعم وردة حديثة الولادة.
هكذا تستقيم الأمور يا حكماء آرغوس.

He collapsed, snorting his life away,
spitting great gobs of blood all over me,
drenching me in showers of his dark blood.
And I rejoiced_just as the fecund earth
rejoices when the heavens send spring rains,
and new-born flower buds burst into bloom.
That's how things stand, old men of Argos.14

وما بين الصورتين، الأبسط والأسوأ، يقع التطهير في حز القيد،

والذي وصلته الرواية بعد ثلاث مراحل من تكثيف الشعور، وفي تسلسل تصاعدي وحسب مسار الحدث، من الأقل للأشد؛ الخوف والذعر ثم الرعب فاليأس والقنوط.

المرحلة الأولى

الخوف والذعر

«فُقد الأمان ... وتسلل الخوف حتى إلى قلوب الذين لا يكفون عن التأكيد أنهم غير معنيين بشؤون غيرهم» (حز القيد 27).

«لم أرَ ذعراً على وجه أحد من قبل قَطُّ مثلما رأيته على وجهها في تلك اللحظة! وقفت، وفتحت ذراعيّ واحتضنتها. وكأني – إذ فعلت ذلك – أطلقت في فضاء تلك الغرفة العنان لخوف العالم كله وجزعه». (حز القيد 30).

«كنت قد أُصبتُ بذعر شديد وأنا في طريقي إلى مبنى جهاز الأمن، فأصبح بطني كقفص بداخله سمكة حية لا تكف عن الحركة من جانب إلى آخر.. خوفا حاولت جاهدا إخفاءه» (حز القيد 58).

المرحلة الثانية

االرعب

«لا أعرف المكان المتوجهة إليه ولا من كان معي داخلها! وأطبق على الصندوق رعب مخيف وموحش كوحشة العوالم المظلمة داخل أكياس تبعثرت على أرضيته». (حز القيد 75).

«فتحة اكتظت بهواء الشهيق والزفير، وأصوات مكتومة امتزج فيها الرعب بالذل والخوف بالمهانة، وبكاء واحد أخافته الظلمة بدأ خافتاً ومتقطعاً يراوح بين حدود العزلة داخل كيس هو قيد وعصابة في آن» (حز القيد 76).

«كان السؤال يولّد آخر، والحيرة تفرز أخرى مثلها أو أشد، والخوف

لا ينتهي والرعب لا يزول. وتتقاطع الأفكار في رأسي.. تظهر فجأة، ومثلما تظهر تتبخر، وما أراه الآن حقاً يغدو باطلاً بعد وهلة، وما كان يبدو سهلاً للوهلة الأولى يصبح أكثر تعقيداً إذا أطلت التفكير فيه». (حز القيد 159).

المرحلة الثالثة

اليأس والقنوط

«سئمت الموت البطيء هذا، وفقدتُ شهية الحياة بعد أن فقدت الحياة مبرراتها، وبدأت الأفكار تختلط والإدراك يتشوش وأصبح الشيء وضده سيان، وغدت الرغبة في الموت أشد من التشبث بحياة داخل حجرة لا تختلف كثيرا عن جحر حيوان، تميت كبرياء الإنسان وإنسانيته، فاستوطنت نفسي فكرة عبثية الحياة، وأخَذَتْ فكرة الانتحار كوسيلة للخلاص تضغط.. تتعاظم بمرور الأيام وتعاقب أساليب التعذيب وتنوعها» (حز القيد 219).

«قرَّرتُ أن أضع حدا لمعاناتي بوضع نهاية لحياتي! فليس من الحكمة بشيء الاستمرار في جعل جسدي تسلية للخازوق وجلاديه، ومن العبث أن أواصل تلقي كل هذا العذاب الذي سيفضي بي في نهاية المطاف، سواء تقدم الأجل أو تأخر قليلا، إلى الموت». (حز القيد 219-220).

وفي لحظة قرار الموت والانتحار بيده أو بأيديهم، وهي أشد مراحل التكثيف، تبدأ حالة من التوهج والرضا كمؤشر للدخول في مرحلة التطهير.

«ويالعبثية القدر! فبعد أن سيطر عليّ هاجس الموت وتيقنت أن الخلاص يكمن في إنهاء حياتي، بدأت أحس بتوهج شديد ورضا عن النفس لشد ما احتجته فيما مضى من سنوات عمري». (حز القيد 220).

أدخل الراوي مع بداية المرحلة الثانية دافع التحدي لدعم تصاعد عملية التكثيف حتى أقصاها للوصول فيما بعد إلى التطهير وتفريغ كافة الشحنات العاطفية التي مرت بالشخصية واستعادة الصفاء حينما استظل بظل شجرة وارفة الظلال قبل وصول الحافلة التي ستقله إلى خارج المراغة في إشارة إلى الولادة الجديدة لابن قحطين العربية في الصحراء العربية ليؤكد ما ذهب إليه ابيكتيتوس من أنه ليس هناك شيء شرير بذاته في الكون. المرض، العوز، الكدح من أجل الحياة، الموت، وستتحول كل تلك الأمور إلى مزايا. ما الذي ستصنعه من الموت غير حلية تزدان بها. هل يمكنك أن تفعل شيئاً أكثر من رجل يتبع إرادة الله. على المرء أن يفكر أن الحياة إعارة لنا من الله للاستخدام المؤقت فحسب، وهي كمأدبة يحتل المرء فيها مكانه فإذا جاء الموت علينا أن نقبل ونغادر مأدبة الحياة معربين عن شكرنا لصاحبها[15].

تمكن الكاتب من أن يصنع لذاته ولادة جديدة بعد قيد الإعاقة وتمكن الراوي من أن يصنع لعلي الناصر ولادة جديدة تحت شجرة الغاف الخضراء وما ترمز إليه لابن الصحراء. شجرة رمزت إلى كل التحديات التي مرت بالمؤلف الضمني وبشخصيته الرئيسة في حز القيد، ورمزت إلى صمود كبير في أرض قاحلة لا ماء فيها. بقيت شجرة الغاف لتروي له قصة ابتسامة ظافر ويرى من خلالها المعلمة شمسه في البتول والبتول في شمسه، البتول التي قدمت آخر دروسها لعلي الناصر في المراغة، ومع آخر دروسها تغير كل شيء في المراغة وفي قحطين، ولكن الغاف لم تتغير. بقيت الغاف، غاف عكاز، رمز الذات والتاريخ ورمز الحياة في أقسى وأصعب الظروف.

المضامين المشتركة في الرواية العربية

من المضامين السائدة في الروايات العربية المختلفة التي تتعامل مع

السجن، صورة القنوط واليأس التي تصيب السجناء نتيجة للموت البطيء وفكرة التحدي التي تساعدهم على الاستمرار والبقاء. الشخصية حز القيد الرئيسة، تقول:

> سئمت الموت البطيء هذا، وفقدتُ شهية الحياة بعد أن فقدت الحياة مبرراتها، وبدأت الأفكار تختلط والإدراك يتشوش وأصبح الشيء وضده سيان، وغدت الرغبة في الموت أشد من التشبث بحياة داخل حجرة لا تختلف كثيرا عن جحر حيوان، تميت كبرياء الإنسان وإنسانيته، فاستوطنت نفسي فكرة عبثية الحياة، وأخَذَتْ فكرة الانتحار كوسيلة للخلاص تضغط.. تتعاظم بمرور الأيام وتعاقب أساليب التعذيب وتنوعها. (حز القيد 219).

تقابلها مثلاً شخصية سالم في **تلك العتمة الباهرة** برفض فكرة الانتحار والدخول في تحد مع السجان والسجن:

> «الإيمان ليس هو الخوف، الانتحار ليس حلاً. المحنة تحد، المقاومة واجب وليست فرضاً، والحفاظ على الكرامة هو الشرط المطلق. تلك هي المسألة: الكرامة هي ما تبقى لي، هي ما يتبقى لنا، كل منا يبذل ما بوسعه لكي لا تمس كرامته، وتلك مهمتي، أن ألبث واقفاً، أن أكون رجلاً لا خرقة، لا ممسحة جنفاً، لا خطأ». (تلك العتمة الباهرة 32).

وتأكيد على الموت البطيء «لكن هذا لا يتماشى مع رغبة السلطات في أن تجعلنا نموت بجرعات صغيرة». (تلك العتمة الباهرة 55) إلا أن مفهوم التحدي في حز القيد شديد الكثافة والتركيز والوضوح:

وصوت ظافر يطن في أذني.. قويا وواضحا: «لا تخف يا علي.. فمهما كانت أساليب التعذيب مؤلمة إلا أنها لا تفضي إلى الموت. تذكر أن هؤلاء الجبناء يخشون موتنا كخشيتهم على أرواحهم، والبقاء في النهاية لصاحب العزم والروح المقاومة، والعنيد الذي لا يستسلم، لا يركع، ولا يئن». (حز القيد 171).

وتحدي السجن والسجان

وحده ظافر واجه الأشعة الكاشفة بعينين مفتوحتين ونظر إلى العسكر بصلابة أرادها أن تكون قوية وواضحة! والدم يسيل من زاوية فمه، بصق يمينا والتفت يسارا وبصق، وما بين المكانين وزع نظرات إلى الواقفين أمامه فيها من التحدي ما ينذر بمقاومة ولو في أضعف حالاتها.. وحده ظافر وقف ورأسه مرفوعة وجسده منتصب! (حز القيد 90).

وتأكيد فكرة التحدي التي كانت طاغية في **حز القيد**:

الرجال مواقف، وهذا النجس – على حقارته – يحترم صاحب الإرادة القوية.. لا إعجابا بخصاله، وإنما يشكل له تحديا.. يعري فشله ويبرز قصوره ويكشف حماقته (حز القيد 174).

يكاد الراوي في **حز القيد** لا يترك فرصة دون أن يؤكد على مفهوم التحدي في الرواية:

نظرت إليه، وابتسامة تحدي علقت على شفتيّ، وأجبته بثقة لا حدود لها:

– ما فائدة توقيعي إذا مات منتحراً. (حز القيد 204).

وأيضاً

كنت أتلوى ألماً مع كل ضربة، وكانت كل ضربة تفجر داخلي صرخة كان كبتها أشد ألما من وجع الضربة نفسها حتى ماتت خلايا الحس في جسدي، ولم تعد ضربات السياط تؤلمني، فتدلى جسدي على الجدار كخرقة مبللة، ولم تكف صورة ظافر عن الظهور ولا توقف صوته.. كان يلجم لساني ويمدني بالقوة على الصبر ومقاومة الضعف ومواصلة التحدي. (حز القيد 206).

اليأس والقنوط صفة مشتركة لدى السجناء في الرواية العربية مع اختلاف ردود الأفعال والنتائج. وحسب فيصل دراج، فإن صورة الكائن المشوه والمخلوق عميق الكآبة الذي يتطلع إلى الموت سادت الرواية العربية في مرحلة من مراحلها[16]. وما نراه في **حز القيد** وفي **تلك العتمة الباهرة** إلا تكرار لأجواء تلك المرحلة. شخصية رجب في **شرق المتوسط** قدمت للسجان ما يريد، واعترفت بما يريدون، فلاحقه الشعور بالذنب. هشام العابر في **كراتيب** الحمد أنموذج مثالي للقنوط واليأس، حيث وصلت مأساته قمتها، وانهارت لديه كل المثاليات وكل القيم. بينما سالم في عتمة الطاهر لاحقه أثر يأسه على شكل غربة ذاتية واختلاط الواقع بالهلوسة. علي الناصر في **حز القيد** أعاد صورة الكائن اليائس، إلا أن الراوي عالج الشخصية بطريقة مختلفة، وجعل من دخوله السجن تأكيداً لمقولة ابيكتيتوس بأنه ليس هناك شيء شرير بذاته في الكون[17]، حيث خرج منتصراً على ذاته ويأسه وقنوطه وتمكن من مغالبة النفس والثبات على المبدأ، ونجح في إعادة صياغة شخصيته.

زمن السجن

«ينعدم الزمن في السجن ويدخل عنصر اللاوقت ويستخدم الراوي التداعي الحر والارتداد للماضي. هناك على الدوام صورة الظلام القاتم والحرمان من رؤية الشمس. وحسب الطاهر في عتمته "كل يوم يمضي هو يوم ميت، بلا أثر، بلا صوت، بلا لون» (تلك العتمة الباهرة 148).

مقاومة الاعتراف

من المضامين المشتركة التي تعاملت معها الرواية العربية عدم الإفصاح عن أي معلومة، حتى وإن كانت غير مؤثرة، مهما تبلغ قسوة التعذيب ويتكرر ذات المضمون في حز القيد بطريقة مختلفة إلى حد ما، لوجود مخبر بين المجموعة:

> ومضى ظافر يتحدث: «عسكر السجون ليسوا أعداءً وليس بيننا وبينهم ثأر أو أحقاد.. هم فقط مكلفون بمهام معينة يتقنون تنفيذها. لا تخشوهم، ولكن أيضاً لا تقللوا من قدراتهم على استخدام أساليب تعذيب بشعة لانتزاع اعترافات أو اختلاقها». وبعد لحظات حاول خلالها استعادة صوته بسبب جفاف حلقه، أضاف: «لا تعترفوا بشيء كذب تحت لسع سياطهم، فذلك لن يكف الأذى وإنما سيفتح شهيتهم للضغط أكثر واستخدام أساليب أخرى أشد قسوة للحصول على مزيد من الاعترافات الكاذبة. وهكذا ستجر الكذبة الأولى كذبات أخرى بعدها!». (حز القيد 80).

موقف يتخذه شخوص الرواية يسوقهم إلى الموت قتلاً، كما الطاهر في العتمة، وظافر والبتول في حز القيد.

الرؤى والأسئلة الماوراء حسية

تعامل الرواية مع هذا المضمون يكاد يكون عاماً فهي مرحلة المخاض قبل الولادة الجديدة وبداية مرحلة التطهير للروح.

حدث ذلك ذات جمعة. هل كانت مصادفة أم أنها رسالة؟ الله أعلم! سمعت الإمام عبر مكبرات الصوت يدعو: "إذا أوصدت الأبواب أمام الطلاب، وأسدلت الستور في وجه السائلين، صاحوا يا الله. إذا بارت الحيل وضاقت عليك السبل وانتهت الآمال وتقطعت عليك الحبال، فنادي يا الله. إذا ضاقت عليك الأرض بما رحبت وضاقت عليك نفسك بما حملت، فأهتف يا الله».

لعلها كانت رؤيا أو حلماً في المنام أو في اليقظة، أو ربما كانت هلوسة. فقد وجدت نفسي أرفع يديّ وأتابع الدعاء وأصيح: «يا الله»، وأنادي: «يا الله يا الله». واهتف: «يا الله يا الله يا الله». تحسست جسدي فوجدته دافئا، وتلمست رجليّ فوجدتهما مكانهما، ونظرت إلى كفي وشبكت أصابعي فكانت سليمة معافاة.

انقشع الضباب البليد الذي يحاصرني هو والصمت، ومن وراء الغيوم والظلام، ومن بين ثنايا الجنون وشهوة الموت، بانت خيوط الرجاء والأمل في غد أفضل حالا وأقل وحشية. صليت، ورفعت رأسي إلى الأعلى، وعلا صوتي بالدعاء والرجاء: «يا الله.. ضاقت عليّ الأرض

بما رحبت وضاقت عليّ نفسي بما حملت، فانصرني على ضعفي». (حز القيد 229).

وفي عتمة بن جلون

هبطت من السماء، مثل علامة أو هفوة، حمامة، أو ربما كانت يمامة. تسللت إلى الكوة المركزية وهوت إلى صمت عتمتنا الداكنة ... كان محمد مغتبطاً كطفل. يتحدث إليها ويقول لنا إنها علامة من القدر، وإنه ينبغي الاعتناء بها وجعلها مرسالاً:

«سوف نتبناها ونطلق عليها اسماً. ستكون رفيقتنا، وسنعمل على تدريبها بحيث تحمل رسائلنا إلى الخارج، إلى عائلاتنا، وربما أيضاً إلى ناشطي حقوق الانسان ...».

رد عليه الأستاذ قائلاً:

«ربما كان من الأفضل أن تدعها لي فأعلمها ذكر الله. فكل اليمامات تعرف الله». (تلك العتمة الباهرة 112-113).

ومكان آخر «اهدأ يا عشار، قلت. هذا العصفور علامة من عند الله. إنه رسول الرجاء، لأجلي أنا الذي أهملت إيماني بالرجاء» (تلك العتمة الباهرة 148).

وفي مكان ثالث:

أما محمد فلم أكن أبصر وجهه، لكني أستشعر حضوره المشرق بالأنوار. كنت أسمع صوتاً جهورياً، قصيا، يتردد في رأسي، كأن حكيماً عجوزاً يهمس في أذني... على إثر تلك الأحلام كنت أشعر بصفاء

السريرة. إذ تجعلني مطمئناً، وأجدني فيها على طريق الحق والعدالة. (تلك العتمة الباهرة (150-151).

ورابع:

أما أحلام عباس فكانت أكثر وضوحاً: احتفال، ضحكات، نور، ضياء شمس مشرقة. وفي الوسط، قفص هائل مزدحم بالحمائم واليمام. يد بيضاء تهبط من السماء وتندس من بين قضبان القفص، وتقبض على حمامة؛ ثم تتلاشى في السحاب. (تلك العتمة الباهرة 152).

الهم المشترك

لم تبتعد الرواية عن الخط العام للرواية في الوطن العربي في تغذيتها للهم العربي المشترك والتي تتفاعل مع أحداث ووقائع قد تحدث في دولة ما وتنعكس آثارها المعنوية على شعوب الدول الأخرى. حز القيد في تعميمها لمكان الرواية من خلال إطلاق اسم قحطين ومن خلال إهداء العمل للجرح النازف في فلسطين والعراق، إنما يؤكد مشاركته الوجدانية للشعبين الواقعين تحت قيود الاحتلال وفي سجونه، يؤكد كذلك ما ذهب إليه فيصل دراج من أن الرواية العربية قامت بتوحيد المجتمع العربي قومياً مرتين من خلال ما وصفه بقومية النص الروائي حينما تكتب المصرية رضوى عاشور عن الأندلس وتهجس بفلسطين أو السعودي عبدالرحمن منيف عن العراق وهو المقيم في دمشق (18). وكذلك الحال مع العريمي يكتب عن وطن غير محدد ليهديه لوطنين يعيشان كل ما تناوله عمله. والمرة الثانية، حسب دراج، حينما قالت الرواية العربية ما لم يقله المؤرخون في المراحل التاريخية المختلفة، فتراوحت مضامينها بين الصبي الواعد الحالم بمستقبل مشرق، ثم الاغتراب السياسي الذي حول المواطن العادي والمتطلع إلى متهم يستحق

أشد أنواع العقاب[19]. وفي هذه الفترة الزمنية تقع أحداث كراديب الحمد وعتمة الطاهر وحز العريمي الذي لم يحدد الزمن وتركه مفتوحاً للتأويل.

الخاتمـــة:

حز القيد استطاعت بالرغم من قصرها النسبي أن تحقق شروط الرواية السياسية، باستثناء واقعية الأحداث التي استعاض عنها بالتخييل غير المبالغ فيه، ونأى بها عن رواية السجن التي تتطلب حصر الحدث والمكونات الروائية الأخرى داخل ثنائيات محددة. تمكنت رواية حز القيد من تصوير تفاصيل انتهاك الإنسانية وامتهان الإنسان وعرض وجهة نظر السلطة، وتوضيح مطالب سجين الرأي، وتعرضت ضمنياً للأجواء السياسية الإقليمية والدولية المحيطة، وتناولت ذلك كله من خلال الراوي العليم، أو من خلال الحوارات التسجيلية أو شبه التسجيلية، أو من خلال التداعي الحر في لحظات محاسبة الذات.

اختارت الرواية منطقة مثيرة سياسياً وأطلقت عليها اسماً مشتقاً من أصول قاطنيها وتميزت بموضوع في متناول المتلقي. تمكنت كذلك من اختلاق أزمة سياسية وعرضت وجهة نظر كافة الأطراف من خلال الحوار القصير المباشر باستخدام تقنية السارد الذاتي وتدخل الراوي العليم بين الحين والحين. الرواية لم تغلق النهايات الفرعية كما يفترض في الرواية السياسية، ولكنها أبقت نهاية العمل كوحدة كلية نهاية مفتوحة.

تناولت الرواية شخصية علي الناصر المصاب بلثغة في لسانه كانت سبباً في حرمانه من وظيفة في وقت ما، وتمنعه من المشاركة في أي نقاش والاستعاضة عن ذلك بحضور الندوات والفعاليات السياسية والثقافية، وهكذا هو دائماً يستعيض عما يفشل في تحقيقه بسبب لثغة لسانه بأقرب الأمور إلى تلك الرغبة بإعادة توجيهها نحوها، سواء من خلال حلم نوم أو

يقظة أو مشاركة صامته حسب مبدأ القطبية لكارل يونغ وهو ما يشير إلى معالجة نفسية جيدة يمارسها المؤلف الضمني مع مكونات العمل الروائي. واستناداً إلى هذا المبدأ تصبح هذه اللثغة قيداً يمنع الحديث في إشارة إلى شعب قحطين غير القادر على تحقيق رغباته، فيستعيض عنها بما يقربه منها. هذه اللثغة وهذا القيد استغله سعد الذي يطمح في التقرب لعلي الناصر دون معرفة الأخير للسبب الحقيقي، في كناية عن التنظيم الذي يستغل عدم مقدرة الشعب على المطالبة ويزعم أنه يعمل لصالحه ويطالب نيابة عنه كتمويه لما هو أكبر من مجرد المطالبة.

الرواية في تعاملها مع ثنائيات القيد والحرية، قحطين أسيرة القوى التقليدية المهيمنة على سلطة القرار والممارسات السياسية الراقية في دول العالم المتطور، وشت بمقارنات متعددة بين الواقع والمأمول دون تصريح مباشر، واعتمد بناؤها السردي على تقنية جبل الجليد، حيث لا يظهر سوى قمة الجبل ويختفي الباقي تحت الماء، مشكلة بذلك رواية خلفية موازية لعبت فيها الشخصيات الثانوية الدور الرئيس. اعتمدت الرواية في بنائها على بنية العنوان ودلالاته وما يمثله من أثر وتأثير على تلقي العمل والتفاعل معه وتحديه، وساهم الوصف في تحويل مواقع الشخصيات من رئيس إلى ثانوي ومن ثانوي إلى رئيس في الرواية الخلفية الموازية.

مفهوم التحدي لعب دوراً كبيراً في تصوير الصراع بين طرفي الخلاف السياسي، وكذلك في توضيح قدرة الإنسان على المقاومة والتأقلم مع الوضع وإدارة الصراع بما يحقق له التفوق. التحدي في الرواية شكل حجر الزاوية في العلاقة بين السجين والسجان، وتمكن الراوي من التغلغل في النفس الإنسانية وتصوير مراحل الألم والمعاناة النفسية والجسدية حتى الوصول إلى القمة ثم التصالح والاستقرار عليها فالهبوط والتطهير. هذه التجربة عكست واقعاً سجله المؤلف الضمني في مذاق الصبر حيث تتعمق

الرواية السيرية في النفس البشرية وتصور هذه المراحل واقعياً ومن خلال تجربة ذاتية:

كان المفترض أن أصرخ.. أرفض وأصاب بالهستيريا غير مصدق لما سمعت ومكذبا الأطباء! نعم.. لم أتصرف على ذلك النحو الذي يعبر عن جسامة مصيبتي، لكني كنت أعرف جل المعرفة حجم الخسارة التي حلت بي وكنت أدرك أن الألم والحزن سيلازمانني طوال حياتي. (مذاق الصبر 32).

ولكنه عوضاً عن ذلك لاذ بالموروث الثقافي وجعل الصبر العنوان الذي يتبعه ويسير على ضوئه.

ويغدو الوجع النفسي، في معظم الأحايين، أقوى من قدرتي على المواجهة.. لاسيما وأن أسلحة مقاومتي واهية وأضعف من أن تقف في وجه إعصار الكآبة الذي كان يستبد بالروح والعقل. ويطغى عليَّ، في أوقات اليأس تلك، شعور رهيب بالغضب، ويضنيني الألم وأجد نفسي على وشك الصراخ: يا إلهي! إلى متى هذا التعب والمعاناة؟ فيتدخل العقل في اللحظة الأخيرة، وأتراجع متسائلا: «ما فائدة البكاء؟ وهل ينفع الصراخ؟». فلا الدموع ستخفف آلامي، ولا الغضب سيزيل ما في داخلي من لوعة، وإنما سيزيدان من إحساسي باليأس، وسيضاعف معاناة من حولي! فأقول لنفسي: لن أضعف أمام الألم وسأقاومه، فإذا كان الشلل أصاب عضلات جسدي فهو لم يبلغ دماغي، فمازلت احتفظ بعقلي ولا يستطيع المرض إيقافه أو يحد من نشاطه. وأدعو الله أن يمدني بالقوة.

وأؤكد لنفسي على نحو أو آخر أن قوة الإنسان تكمن في عقله لا في جسده.. تلك التي تتجلى في مواجهة الشدائد ونوازل الحياة مهما تكالبت عليه. وهكذا كان الوقت يمضي ويتواتر، وتراوح نَفْسي معه بين إرادة عقل يرفض الاستسلام.. الموت رغم غياب الأمل، والخوف من المستقبل، وجسد شبه ميت أعياه طول الانتظار في وضع غدا وجوده كعدمه سيان! (مذاق الصبر 52).

ومن خلال هذه التجربة الإنسانية يستعير العريمي قيد السجن وآلامه ونتائجه وأثره المستقبلي كتعبير عن قيد الإعاقة وآلامها وآثارها المستقبلية في حبكة روائية متماسكة ودقيقة في اختيار شخصياتها وأماكن أحداثها والأسلوب الحذر في التعليق والتصميم المعتمد على التلميح لا التصريح وعلى الكلمة المفتاحية والرمز.

الرواية في مجملها ناعمة ومألوفة يتسلل منها الألم، وبعض الأمل، وشيء من الوهم، وكثير من الحقيقة. الرواية شاركت سواها من الروايات العربية في التعامل روائياً مع الهم المشترك لهذا النوع من الروايات واشتركت معها في المضامين الروائية كالمقاومة والتحدي والتعذيب والموت البطيء، وفي تقنيات السرد التي تسمح بالتخلص من قيد المساحة المكانية والزمنية وتنطلق في فضاء من الحرية تمارس ثنائيتها من ظلام ونور، داخل وخارج، مجموعة تملك كل شيء وأخرى تملك لا شيء، مجتمع مكبل بسلاسل قهر طويل ومؤلم ومجتمع بدون قيود، مناضل بخطاب مشكوك فيه وفي هدفه، وأيدولوجيا تبدأ بشعارات وتنتهي بشعارات.

الهوامش

1) ستيندل هو الاسم المستعار للروائي الفرنسي هنري بيل الذي تميز بالتحليل النفسي الدقيق لشخصيات أعماله الروائية. كتب ستيندل أربع روايات فقط. اثنتان منها لم تكتملا. وهو أحد رواد منهج الواقعية في الأدب.

2) Irving, Howe, Politics and the Novel, Columbia Univ Pr, 1992. p. 15.

3) المصدر السابق.

4) ولسون، كولن، فن الرواية، ت: محمد درويش، الدار العربية للعلوم، ط 1، 1429هـ–2008م، ص 242

5) انظر:

Irving, Howe, Politics and the Novel, Columbia Univ Pr, 1992.

6) انظر:

Alber, Jan, Narrating the Prison: Role and Representation in Charles Dickens' novels, Twentieth-Century Fiction, and Film. Cambria Press, 2007

7) يقطين، سعيد. «جماليات الشكل الروائي: قراءة نماذج من الرواية السعودية». ملتقى الباحة الأدبي الثالث بعنوان «الرواية السعودية: مقاربات في الشكل»، 1429هـ.

8) الكندي، محسن، «البواكير الروائية العمانية الرائدة: نماذج من رواية الاستعارة والإشهار»، (ورقة عمل) النادي الثقافي، ملتقى الرواية في عمان النشأة والتطور 20-10-2008م.

9) للاستزادة انظر "الحكي والمحكي في الرواية العمانية: خطوة عريضة عن المقاربة"، دراسة للدكتور نجيب العوفي قدمت لملتقى الرواية في عمان النشأة والتطور 20-10-2008م.

10) القسنطيني، نجوى. في نظرية الوصف الروائي: دراسة في الحدود والبنى المرفولوجية والدلالية. دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط 1، 2008، ص 130.

11) الفيصل، سمر روحي. السجن السياسي في الرواية العربية. جروس برس، طرابلس، لبنان، ط 2، 1994، ص. 145.

12) ولسون، مصدر سابق ص 11.

13) جاء هذا في تعبير للكاتب في إهدائه لي.

14) أخيلوس. أغمنون. ت إيان جونستن، الأبيات من 1640-1647

http://malaspina.edu/~johnstoi/aeschylus/aeschylus_agamemnon.htm، النص العربي من ترجمة الباحث.

15) شورون، جاك. الموت في الفكر الغربي. ت كامل يوسف حسين. عالم المعرفة، أبريل 1984م، ص 82-83 (كتاب الكتروني).

16) دراج، فيصل، مجلة الكلمة، السنة الثانية، ع 17، مايو 2008م.

17) شورون، مصدر سابق ص 82.

18) دراج، مصدر سابق.

19) المصدر السابق.

المصادر

* ما لم يتم الإشارة إلى غير ذلك فالمصادر على النحو التالي:

1) العريمي، محمد عيد. حز القيد. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 2، 2005.

2) العريمي، محمد عيد. مذاق الصبر. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 3، 2006.

3) العريمي، محمد عيد. بين الصحراء والماء. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2008.

4) ابن جلون، الطاهر. تلك العتمة الباهرة. دار الساقي، ط 4، 2008.

* * *

الضباب أتى.. الضباب رحل

قراءة من منظور بيئي

عبدالحميد سيف أحمد الحسامي

المقدمـة:

لقد أثارت التحولات الطارئة على المسرح العالمي إشكالات عديدة تتعلق بحياة الإنسان عموماً، وحركة الأدب على وجه الخصوص.

ولا شك في أن علاقة الإنسان بالبيئة قد شهدت في الآونة الأخيرة تحولاً خطيراً حيث شهد الكون اعتداءً أثيماً من قبل الإنسان المعاصر، كان نتيجة تلقائية للمنطلق المادي المستفحل على تصور الإنسان المعاصر الذي لا يرى في الكون سوى مادة خام ينبغي له استغلالها واستهلاكها بمنطق نفعي (براجماتي) بشع، خال من أي بعد أخلاقي وتحت إلحاح أطماعه التي لا تحد، فانطلق يعيث في الأرض الفساد ويهلك الحرث والنسل غير عابئ بالنتائج المترتبة على ذلك، وغدا الكون براً وبحراً وجواً يعيش نذر اختلال واختناق جائرين يهددان حياة الخلق والمخلوقات برمتها.

مما استدعى بروز الأصوات الحادبة على البيئة، تدق أجراس الخطر وتدعو لوقف الفعل التدميري لعناصر البيئة، وتتجه نحو تعضيد العلاقة بين

الإنسان والبيئة ومد جسور التواصل الروحي التي تمزقت بفعل معاول المادة وجشع الإنسان علها تتمكن من إنقاذ البيئة من شر مستطير يحيق بها يوماً بعد يوم.

ولم يكن النقد الأدبي يوماً ما بمعزل عن حركة الحياة، فهو شتلة من شتلاتها، لا ينفصل بأي حال من الأحوال عن التفاعل الخلاق معها، وإذا كان قد اضطلع بحمل رسالته التاريخية والاجتماعية والنفسية والثقافية، فلا ضير في أن يمد اليوم بعمق اهتمامه للبيئة يهجس بمعاناتها ، وينشغل بهمومها؛ لأنه بذلك يحمل قضية الإنسان ذاته.

وتتجه هذه الدراسة إلى تجسيد هذا الاهتمام وتنشغل بهذا الأفق ليس من خلال تقديم الرؤى التنظيرية، بل من خلال مكاشفة نص إبداعي روائي للقاص والروائي محمد عبدالوكيل جازم، من خلال هذا المنظور النقدي – المنظور البيئي – ولم يكن اختيار النص جزافاً، بل اقتضته طبيعة النص المقروء – والنص يفرض منهج قراءته – بحكم ما امتلكه من مقومات التعاطف مع البيئة والذوبان في تفاصيلها، والحفاوة بكنه عناصرها، كما جسد حفاوته البليغة بعالم الريف، ولم يكن انتهاج هذا المنظور رغبة في الإدهاش ولا طمعاً ببريق الجدة، بل محاولة لإثراء الاشتغال النقدي وصرف النظر الإبداعي إلى ما تكتنز به البيئة من مذخور يمكن أن يخصب الرؤية الإبداعية ، ويرتقي بجماليات النص.

مؤمناً بأن هناك سبلاً لإعادة الدفء إلى الحياة وإلى النص الأدبي، فطالما أغراه بريق التجريب الخادع؛ فراح يلهث وراءه، ينشد الإبهار، لكنه وقع – في كثير من الأحيان في شراكه، وبعد أن بلغ به الجَهْدُ ألفى نفسه منبتاً، فلا أرضاً قطع، ولا ظهراً أبقى، لقد صدئت معازف كثير من المبدعين، وتكلست مفاصل عددٍ من التجارب الإبداعية، وأظن أن عودة النص إلى الطبيعة تنفخ فيه الروح، وتمنحه حياة متجددة، كما تنفخ الأرضُ – بدفئها – الحياةَ في الحبة اليابسة فتتخلقُ فيها أجنّةُ الحياة والبقاء.

ولذا فإن الدراسة تولي وجهها شطر المنهج البيئي تفاتش النص بمصابيحه، وتقرأه من ناحيتين، هما: زاوية الرؤية، وزاوية البنية الفنية .

ولا شك في أن هذا المسلك يعدُّ ردَّ اعتبار للبيئة التي شهدت اعتداء جائراً على مقوماتها، كما أنه يسير باتجاه محاولات استعادة «الإنسان» وإعادته إلى مواقعه التي تركها شاغرة إلا من الفراغ في لحظة تاريخية يعالج فيها الإنسان سكرات الموت، بل إنه قد «مات حقاً» بحسب رؤى بعض الفلاسفة المعاصرين(1).

إنها محاولة اجتهادية، وأظنها محاولة مشروعة تكتنفها جملة من التحديات، ولا سيما أنها لم تسبق بدراسة تطبيقية لنص إبداعي – على حد علمي – ولذلك فإن هذه الدراسة تعمل على تنزيل النصوص النظرية إلى محك التطبيق وتجترح في الوقت نفسه آليات إجرائية لم تسبق إليها في قراءة النص الأدبي من منظور بيئي، وتقوم باختبار تلك المنظومة الإجرائية بترويضها في مقاربة النص الروائي، وهي خطوة ندعي السبق إليها ونتمنى أن تشفع بإضافات من قبل الباحثين الذين يتعشقون المغامرة، والطرق على أبواب المجهول .

– وتهدف الدراسة الإجابة عن سؤالين اثنين:

– ما تجليات تمثل الاهتمام بالبيئة على مستوى الرؤية؟

– ما تجليات الاهتمام بالبيئة على مستوى البنية الفنية؟

– ولذا ستتشكل الدراسة من مقدمة، وتمهيد، ومبحثين، يتناول التمهيد التأسيس اللغوي والاصطلاحي للبيئة، والعوامل التي أسهمت في نشأة البحث البيئي، كما يقوم بالتأصيل لحركة النقد البيئي ويرصد جهود الباحثين في هذا المضمار.

– ويتمحض المبحث الأول لزاوية الرؤية، فيتناول: البحث عن الذات والمقارنة بين الريف والمدينة، والتكامل بين عناصر الطبيعة، وتقديم البيئة بوصفها

بديلاً، والانتصار لبيئة القرية والعناية بنقاء القرية، وتجسيد موضوع الهجرة، والتكامل والتآلف بين عناصر البيئة.

– وتضمن المبحث الثاني البنية الفنية، وتناول ما يأتي:

– أولا: تشكيل المعجم اللغوي.

– ثانياً: التركيب من حيث الجمل الوصفية، والاستطراد في سرد تفاصيل القرية والبنية التبادلية والصورة.

– ثالثاً: بناء الشخصية.

– رابعاً: التناص:

أولاً: التناص على مستوى البنية النصية لنص الرواية.

ثانياً: التناص على مستوى البنية النصية لنص البيئة.

ولا شك في أن أبرز الدراسات التي استفادت منها الدراسة تتمثل في الفلسفة البيئية، الصادر عن عالم المعرفة الكويتية (في جزأين). وكذلك مقالة النقد الإيكلوجي لـ «مايكل برانش» المنشورة مترجمة في دورية نوافذ، الصادرة عن نادي جدة الأدبي عدد 36 جمادى الأولى 1428هـ مايو 2007م

التمهيـد

التأسيس اللغوي والاصطلاحي:

أولاً: التأسيس اللغوي:

أ: في المعجمية العربية:

جاء في لسان العرب مادة بوأ: «باء إلى الشيء، يبوء، بوءاً: رجع.

والباءة: النكاح، وسميّ النكاح: باءةً، وباءً من المباءة ؛ لأن الرجل يتبوأ من أهله: أي يستمكن من أهله، كما يتبوأ من داره....

وبوأتك بيتاً: اتخذت لك بيتاً، وقوله عز وجل: ﴿ **أن تبوآ لقومكما بمصر بيوتاً** ﴾ أي اتخذ...

أبأت القوم: أبأت منزلاً، وبوأتهم منزلاً تبويئاً. وذلك إذا نزلت بهم إلى سِنْدِ جبلٍ، أو إلى قِبَلِ نهرٍ.

والتبوُّء: أن يُعلِم الرجلُ الرجلَ على المكان إذا أعجبه لينزله.

وقيل: تبوأه: أصلحه، وهيأه، وتبوأ: نزل وأقام.

والمباءة: معطن القوم للإبل، حيث تناخ في الموارد، وفي الحديث أنه قال: «في المدينة هاهنا المتبوَّأ».

وأباءه منزلاً، وبوأه له، وبوأه فيه: بمعنى هيَّأه له، وأنزله، ومكن له فيه.

والاسم: البيئة. وإنه لحسن البيئة: أي هيئة التبوء.

والبيئة، والباءة، والمباءة: المنزل، وقيل منزل القوم حيث يتبوأون قبل وادٍ أو سند جبل»(2).

ومما سبق يمكن أن نستخلص الدلالات الآتية للبيئة:

أن المعجم العربي قد تضمن مصطلح البيئة.

أن البيئة تتضمن معنى الاستقرار للإنسان والحيوان في المسكن والنهر والجبل والمدينة، أي أن النزول ليس نزولاً حسياً فحسب، بل يصاحبه شعور بالأنس، ولذلك سمي النكاح مباءة، لما يحمله من دلالة السكون والمودة والرحمة، والتمكن أيضاً، كما يتضمن هيئة التبوء «حسن البيئة» فالتبوء علاقة ارتباط واقتران حسي وروحي، وكما يقترن المرء بالمرأة في حميمية وارتباط روحي، يرتبط كذلك بالبيئة، فبينهما اشتراك في اللفظ والدلالة أيضاً.

وهي لفتة يمكن استثمارها في الربط بين البيئة والمرأة ؛ فكلاهما مصدر للخصب والتوالد ، ومصدر للأنس والسكن كما هو في المفهوم القرآني، وشائع في الاجتماع البشري السوي، والتمكن من المرأة والبيئة ينبغي ألا يكون تمكناً نفعياً فحسب، بل ينبغي أن يكون وسيلة لغاية تحقيق الحياة الراشدة والتمكين في الأرض.

ولا غرابة أن يتم الربط بين المرأة والأرض في كثير من المناشط التنظيرية ولاسيما في الحركة المعاصرة لما بعد الحداثة.

ب – في المعجمية الغربية:

نجد أن كلمة بيئة تقابلها (إيكلوجيا) وقد تم اشتقاقها – من قبل آرنست هاسكل – من الكلمة اليونانية (oikos) (منزل الأسرة) ونقل دلالتها إلى كوكب الأرض باعتباره منزلنا نحن البشر(3).

وفي عام 1909م استخدم عالم البيولوجيا البلطيقي جاكوب فون يوكسكل لأول مرة مصطلح البيئة environment التي تعني الوسيط المحيط بالكائن الحي(4).

التأسيس الاصطلاحي:

«المصطلح يشير إلى هذا الميدان الجديد من البحث البيولوجي الذي يتناول العلاقات التي تربط عناصر كوكب الأرض»[5].

وتعرف الأيكلوجيا بأنها «العلم الذي يدرس العلاقات التبادلية بين الكائنات الحية والبيئة التي نعيش فيها، ويتخذ موضوعاً لها المنظومات البيئية (النهر والبحر والغابة والصحراء والنطاق الجوي والنطاق المائي واليابسة والنطاق الحيوي والكرة الأرضية ككل)»[6].

وقد ظهرت الأيكلوجيا، كفرع علمي من البيولوجيا، في أواخر القرن التاسع عشر، في سياق التشعب المتزايد للتخصصات المعرفية، والناجم عن نجاحات الثورة العلمية، وتوالي اكتشافاتها في الميادين كافة[7].

العوامل التي أسهمت في نشأة البحث البيئي:

«لقد تأسس الفكر الغربي الحديث على أساس مفهوم السيادة على الطبيعة، وتسخيرها للمنفعة الإنسانية دون النظر لأي اعتبارات أخرى، حيث يرى ديكارت «أنه يجب أن نصبح سادة ومسخرين للطبيعة» فالعالم/ الطبيعة آلة ضخمة معقدة يمكن فهمها بتفكيكها إلى أجزائها والبحث في كل جزء على حدة»[8].

وقد طغت هذه النظرة الحديثة إلى العالم وهيمنت في الغرب الأوروبي وامتدت تأثيراتها... وشكلت نواة الحضارة الحديثة والمعاصرة وأنماط الحياة والاجتماع والتمدن[9].

وهو تصور يفسح للإنسان مساحة مطلقة، ولذلك فقد جمح به هذا التصور لينفذ من أقطار السموات والأرض، لكن بدون سلطان.

ويرى الفيلسوف طه عبدالرحمن «أن عقلانية النظام العلمي التقني

الحديث تتأسس على مبدأ السيادة فمقتضى هذه السيادة في هذا النظام هو أن يتولى الإنسان آفاق الإمكان التي تنفتح بالنظر، وأيضاً أبعاد التمكن التي تبرز في العمل، وهذه السيادات هي : سيادة التنبؤ وسلطان القوة، وسيادة التحكم وسلطان البأس، وسيادة التعرف وسلطان البطش»[10].

ولا شك في أن تمكن الرؤية المادية من الإنسان المعاصر، واستفحالها في فعالياته الحياتية جعلته ينطلق في هذا الكون بشراهة متناهية لا تتوقف عند حد لاستنزاف موارد الكون، واستغلال طاقاته، وفك طلاسمه، وتدمير بنيته، مما استدعى مَنْ بَقِيَتْ لديهم مسكةٌ من ضميرٍ إلى اتخاذ موقف ضدي ينتصر للبيئة، ويسعى لتأسيس ما يسمى بالأخلاق البيئية إذ ترى أن الأزمة البيئية هي أزمة مصير تخص الجنس البشري بأكمله، وليست حكراً على بلد أو شعب[11] كما ترى أنه لا بد من المحافظة على الكائنات الحية الأخرى على الكوكب؛ لأن بقاءنا ومصيرنا مرتبطان ببقاء ومصير الكائنات الحية الأخرى...[12].

«ومن الحقائق الأساسية في القرن العشرين والتي لا يملك الملاحظ الموضوعي إلا أن يعترف بوجودها ظهور ما يمكن أن نسميه الحضارة الاستهلاكية العالمية، وهي إحدى إفرازات الحداثة المنفصلة عن القيمة بتأكيدها على الفرد المطلق الذي لا مرجعية له سوى ذاته وقوانين الطبيعة/ المادة»[13].

وتسعى الفلسفة الإيكلوجية بوصفها – تياراً من تيارات ما بعد الحداثة – تسعى كما هو الحال في النظرية الأدبية إلى إبطال مركزية الذات البشرية كنوع من التوكيد، وإعتاق الحياة يفضي إلى إدراك العلاقة التبادلية أكثر مما يفضي إلى نموذج هيمنة.. إنه نوع من الخطاب السياقي مع الطبيعة، ذلك أن النظرية الأدبية والفلسفة البيئية المعاصرتين تعملان غالباً كضربين متجانسين للموضوع، ما بعد الحداثي ذاته، حول العلاقة التبادلية السياقية[14].

وهذا يؤكد المساق العام للمزاج المعاصر الذي ضاق ذرعاً بالمركزية التي حاولت تثبيتها حركة الحداثة، إذ أصبح هناك نفور من المركزية الصارمة التي استدعت محاولات شتى للتمرد وإعلان تعدد المراكز.

«باختصار تهدف النظرية، ما بعد البنيوية، إلى تفكيك الخطاب الكولونيالي والشمولي، وهي ترغب في استبدال خطاب السيادة بأنواعه جميعاً وإحلال الخطاب السياقي محله..»(15).

ويدرك النقاد الأيكلوجيون أن اختزال الكوكب إلى مجرد قاعدة موارد مخصصة للاستعمال الاستهلاكي في المجتمع الصناعي هو الآن بمنزلة تدهور روحي ونفسي، إن خبرتنا بما هو سماوي – أي بعالم المقدس – قد انحطت مع إحراز المال والقيم النفعية الأولوية على القيم الروحية والجمالية والعاطفية والدينية في موقفنا تجاه العالم الطبيعي(16).

وهكذا نلحظ أن البعد عن القيم السماوية في النظر إلى الكون قد أغرى الإنسان بالتمركز حول ذاته، وتسخير كل ما عداه من المخلوقات لمنفعته، متجرداً عن أي قيمة أخلاقية، فالمهم لديه أن يحقق ربحاً مادياً ولو بهلاك الكون كله.

«وينتقد عدد من مفكري الإيكلوجيا العميقة المركزيةَ البشريةَ، ويعتقدون أن أحد جذور هذه المركزية تلك النظرة التي ترى أن البشر وحدهم أصل ومقياس كل قيمة، فمثل هذه النظرة تولد غطرسة تدفع الناس إلى التعامل مع الكائنات الحية على أنها مواد خام مركونة لإشباع الحاجات والرغبات البشرية(17).

ومن الجلي أن هذا الاختلال ناجم عن غياب أو تغييب النظرة المتوازنة التي تضع الحياة في موضعها، وهي النظرة التي قدمها التصور الإسلامي، فالحياة في الإسلام كما يقول علي عزت بيجوفيتش، يحكمها عاملان متكاملان:

أحدهما: الرغبة الطبيعية في السعادة والقوة.

والثاني: الكمال الأخلاقي أو الخلق الدائم للذات»[18].

ولا شك في أن الاختلال في الممارسات الخاصة بالبيئة لم يأت من فراغ، بل ينشأ مرتبطاً بالمواقف الثقافية والممارسات الاجتماعية، وبعضها مبطن جداً بحيث يبدو خفياً في الواقع على معظم الناس[19].

ويرى هولمز وولستون الثالث «أن كل اضمحلال لنوع حي هو اضمحلال إضافي في هذه الحياة العامة، وليس حدثاً ضئيلاً، وكل انقراض هو نوع من القتل الفائق... ويرى أن ثروة من الكدح الخلاق عمرها بضعة مليارات من السنين وأنواع الحياة الولودة بعد بضعة ملايين أصبحت جميعاً تحت وصاية هذا النوع المتأخر في ظهوره، الذي أزهر فيه العقل وانبثقت الأخلاق على الأرض، شيء نير جداً لكن الانقراض بهت بريقه»[20].

ويناقش النقد الإيكولوجي والتربية الإيكلوجية أخلاقيات البيئة كالحقوق والواجبات والضمير البيئي، وتقديم جملة من الأهداف الوجدانية: تنمية اتجاهات وقيم إيجابية نحو حماية البيئة، وخلق مشاعر الاهتمام وتنمية الذوق الجمالي نحو البيئة وتكوين اتجاهات إيجابية نحو الذات... وتنمية الاتجاه نحو الرؤية المستقبلية للآثار البيئية على الأخلاق بالمنظومة البيئية[21].

ولذلك يدعو كثير من الفلاسفة إلى ما يسمى باخضرار العلوم، واخضرار الدراسات الإنسانية ، وفي الوقت نفسه يدعو النقاد إلى اخضرار الأدب، ونشأت من ثم هذه الشتلة المعرفية الموسومة بالنقد البيئي.

النقد البيئي:

يعد النقد البيئي (الإيكلوجي) E cologicalcriticism، واختصاراً Ecocriticism اتجاهاً نشأ حديثاً تحت تأثير امتداد الدراسات البيئية إلى

حقول الفلسفة والعلوم الإنسانية، ويعد هذا الاتجاه جديداً بين الاتجاهات النقدية للأدب، ويمكن أن نقيس مدى جِدة هذا الاتجاه إذا علمنا أن المؤتمر الأول حول العلاقة بين البيئة (بالمعنى المعاصر للكلمة) والأدب، عقد في العام 1997م، وانبثقت عنه الرابطة الأمريكية لدراسة الأدب والبيئة[22].

ويتخذ النقد الإيكلوجي موضوعاً له الترابطات بين الثقافة الإنسانية والعالم المادي بين البشري وغير البشري. ويعرف بأنه ذلك الفرع من النقد الإيكلوجي الذي يركز – على نحو خاص – على العناصر الثقافية: اللغة والأدب وعلاقتهما بالبيئة...

إنه موقف نقدي يضع إحدى قدميه في الأدب، والأخرى على الأرض[23].

وفي الأعوام الأخيرة بدأت الثقافة الأدبية، وتحت رعاية النقد الإيكلوجي في استكشاف معاني البيئة في النصوص الأدبية والفكر النظري[40].

وليس معنى ذلك أن اهتمام الأدب بالبيئة لا يتمتع بحضور لائق في الآداب العالمية، فالأدب العربي، منذ طلائعه الأولى لدى امرئ القيس وعنترة وذي الرمة والمتنبي، وحتى العصر الحديث لدى المهجريين وجماعة أبوللو، وغير أولئك، لم تخلُ أشعارُهم من الاهتمام بالبيئة، وتوظيف عناصرها في الشعر وتجسيد التلاحم بين الإنسان والبيئة، بل إن عالم البيئة لدى الشعراء الصعاليك كان ملاذاً يجدون فيه الأُنس والطمأنينة البديلة عما فقدوه في عالم الإنسان.

وكذلك الشعر الغربي حيث يرى مايكل برانش «أنه على الرغم من أن التفكير الفلسفي الإيكلوجي يبدو أحياناً غير مسبوق، فإن هناك تراثاً هاماً لمثل هذا التفكير ضمن مجال الفن الأدبي».

ويشير إلى مكابدات هذا التيار النقدي الجديد في سبيل تحقيق حضور لائق، وتعريف ذاته كفرع دراسي في مضمار الدرس النقدي الحديث، حيث يورد إشارات إلى عدد من المقاربات النقدية، أبرزها:

- جهود بيتر فريتزل الذي يحاجج في مؤلفه كتابات الطبيعة وأمريكا : مقالات في النمط الثقافي (1995م) بأنه يجب النظر إلى الكتابة كنشاط عضوي، أو كنتاج للحاجات البيونفسية للعضوية البشرية.
- يزعم و. روس وينتير في كتابه بلاغة أدب الآخر (1990م) أن تفضيلنا لـ«أدب الخيال» قد دفعنا إلى تبخيس الثراء الجمالي والغذائي بما يدعوه «أدب الواقعية» .
- يستخدم سكوت سلوفيك في كتابه التماس الوعي في كتابات الطبيعة الأمريكية (1992م) علم النفس البيئي كي يتفحص الوعي البيئي والأساليب التي يستخدمها كتاب الطبيعة لإحداث هذا الوعي بين قرائهم.
- اقترح نقاد مثل كارين وارين، وباتريك مورفي وجيم تشيني أساليب مثيرة يمكن من خلالها لمنظورات النسوية الإيكلوجية النقدية أن تعزز الحساسية الفلسفية الإيكلوجية نحو الدراسات الأدبية عموماً.
- أعد سكوت سلوفيك ونيريل ديكسون كتاباً تدريسياً لمقرر الإنشاء، بعنوان: الوجود في العالم، مختارات بيئية للكتّاب.
- يوحي التأسيس الحديث لرابطة دراسة الأدب والبيئة بأن الفكر الفلسفي الإيكلوجي، الذي يقف الآن على عتبة الدراسات الأدبية، قد بدأ يمارس تأثيره على الطريقة التي يرى بها الأدب البيئة، وكذلك على الطريقة التي نرى فيها كنقاد البيئة في الأدب وخارجه[25].

ويرصد مايكل برانش عددا من تلك المظاهر، أبرزها:

- أن الأسئلة حول الدور المتميز للبشر في المخطط الكوني قد شغلت الخيال

الأدبي دوماً، والاهتمامات بالحفاظ على علاقة قوية بالطبيعة، أو تجديد هذه العلاقة كانت حاضرة في أدب كل الثقافات، سواء كرمز أو كموضوع.

- صياغة الأدب دوماً أسئلة القيمة المتوافقة وعلى أي أساس يتم تقدير البشر كمخلوقات لله كما يقترح ميلتون، أو كمخلوقات للطبيعة كما يقترح روسو، أم كمخلوقات للثقافة كما يقترح هنري جيمس.
- عناية الأدب دوماً بإبداع وتجديد الإحساس بالمكان.
- ثمة مقدار ضخم من الأدب تعامل بشكل صريح مع الطبيعة، سواء بغرض التأمل في مكانتنا كبشر، أو ضمنها، أو لاستكشاف جمالها والتعبير عنه بصرف النظر عن الاعتبارات البشرية[26].

ويمكننا أن نستخلص عدداً من الأفكار التي حملتها مقالة مايكل برانش أستاذ الأدب الإنجليزي في جامعة فرجينيا، وهو أحد الرواد في حقل النقد الأيكلوجي، وهي:

- استكشاف معاني البيئة في النصوص الأدبية والفكر النظري.
- ممارسة التأثير على الطريقة التي يجري بها إبداع النصوص الأدبية، وتأويلها.
- العناية بإبداع وتجديد الإحساس بالمكان[27] والتقييم العالي للإحساس الأدبي بالمكان[28].
- العناية بالنصوص التي تعاملت بشكل صريح مع الطبيعة[29].
- الرؤية التناصية التي تموضع القيمة في الكليات الطبيعية وفي العلاقات التبادلية التي تشكلها على غرار ما فعل (فش) في موضعته المعنى في سياق مجتمع خطاب محدد وإنكار وجوده بشكل مستقل[30].
- العناية بالأدب الريفي[31].
- إعادة تفحص مضامين تصوراتنا عن البيئة[32].

- الاهتمام بأدب الطبيعة.
- اتصال النص الأدبي مع السياق الطبيعي، والتأكيد على معنى الانتماء الذي يريد الفنان أن يرسخه ضمن مجتمع الطبيعة.
- التأكيد على البعد التأويلي، حيث إن تأويلاتنا للنصوص الأدبية تبني علائقياً أكثر مما تتكشف هيرمونيطيقياً، وكما يقترح هارولد بلوم فإن المعنى الأوسع للنص الأدبي يتحدد بواسطة كل من علاقة التناص بينه وبين النصوص الأخرى، والمفاوضة بين البين ذاتية للمعنى بين تأويلات متنوعة[34].

وبناء على هذه الإشارات النظرية العابرة تحاول هذه الدراسة تقديم اجتهاداتها في مقاربة النص المقروء، مستلهمة ما قدمه هذا الناقد من ناحية، ومضيفة عدداً من الاجتهادات التي تتجلى في إخضاع النص للدراسة والتحليل في ضوء هذا المنظور.

المبحث الأول

البنية الرؤيوية:

حينما تتسلسل رؤية المبدع إلى ملكوت الطبيعة، وتذوب في تفاصيلها، يكون للإبداع شأنٌ آخر، حيث تتجادلُ العلاقة بين هذين العالمين المفعمين بالدهشة المتجددة، إذ تنتعش الرؤية بما حازته من مخصبات جديدة، فينعكس ذلك على العمل الإبداعي ثراءً، وعطاءً، وفي الوقت نفسه تتبوأ الطبيعة موقعاً إضافياً بما تحرزه من حضور في سياق وجودي آخر، هو العالم الإبداعي بما يردف حضورها الواقعي. أي أن رؤية المبدع والطبيعة يتمكنان بفعل جدلية التلاقح والتخاصب من الارتقاء والتجدد والثراء .

وذلك ما نلمسه في تضاعيف رواية «الضباب أتى.. الضباب رحل» للروائي والقاص محمد عبدالوكيل جازم، وهي رابع عمل سردي للقاص بعد مجموعتيه القصصيتين: «حجم الرائحة»، و«البرد»، وروايته «نهايات قمحية».

وتمثل هذه المجموعة تجربة جديدة وجديرة بالتأمل والاهتمام؛ حيث ترتحل فيها وبها الذات المبدعة إلى عالم القرية.. عالم الريف، تتهجى ملامحه، وتفتش عن مكنون أسراره، برؤية باصرة، تمازج بين آليات البناء الفني، وأمداء الأفق الرؤيوي، بأسلوبٍ هادئٍ منسابٍ يسحرك – وأنت تتأمل حركته – فتصبح مندمجاً في عالمه، متحركاً في مداره.

ويمكننا أن نقدم في هذه القراءة لمعاتٍ شاردةً نقبسها من ومضة برقٍ خاطفٍ في ليلةٍ ممطرةٍ من ليالي القرية التي احتفى بها عالم الرواية – أو نتفة – سابحة – من ضباب أتى وأخذ يلملم متاعه للرحيل.. وترك قلوب الناس تتلهف انتظاراً لعودته.

ولا شك في أن الرؤية التي ينطلق منها الروائي محمد عبدالوكيل جازم[35] في بناء نصه الإبداعي هي رؤية معجونة بحب الطبيعة وتعشُّق الحياة الريفية.

إن العمل الذي بين أيدينا عمل تتداخل فيه سمات القصة مع سمات الرواية: فهو في تقسيمه البنائي الشكلي قريب إلى القصة، لكنه في مضمونه وبناء عالمه الحكائي أقرب إلى الرواية، ولذلك فقد أطلق عليها المؤلف «رواية قصصية» وفي ذلك نوع من التجريب الحديث الذي يداخل بين الأجناس الأدبية، ونحن هنا نحترم رؤية المؤلف في تسميته لعمله الإبداعي، ونميل لأن نعده عملاً روائياً، ويمكن أن نعدّ كل عنوان من عناوينها العشرة فصلاً جديداً، فضلاً عن أن هذا العمل يتضمن معاناة الشخصية المتجلية بلسان الراوي البارز في ضمير المتكلم وهو يعالج صراعاً مريراً من قسوة الحياة المدنية لتكون القرية له ملاذاً آمناً، و تسعفه الذاكرة في التقاط المشاهد التي تؤلف عالماً متناغماً ترسو عليه سفينة الرؤية الخاصة بالروائي – والتي يحملها الراوي أيضاً – الذي ينتصر للريف ولبراءة القرية من كل مظاهر الجور، والحيف.

وقد تشكلت الرواية من المفاصل الآتية: الضباب أتى.. الضباب رحل – ابن الشجرة – نقش – ريح في القرية – شيخ النسور – أربع صرخات لكبش سيدة – دار للأنس و دار للجن – قبور مكتظة بالحكايات – جدة فتحي – وأطياره.

وقد تبلورت تلك الرؤية وتشجرت في النص كما يأتي:

1 - البحث عن الذات:

لم تكن القرية عالماً أصمَّ، ولا مسكنا عابراً ، إنها المملكة التي تحس فيها الذات بالحضور، ولذلك يقول الراوي في أول صرخة في مفتتح الرواية: «إنها قريتي قالها وعيناه تسبحان في النور».

ثم أردف: «لأنها المكان الوحيد في هذا العالم الذي أستطيع أن أدخله نائماً ملتحماً في الجدران إلى أن أصل إلى حِجْر أمي... المكان الوحيد الذي أستطيع أن أتحسسه فأعرف أن هذا الجدار لصاحبه فلان، وتلك الشجرة لصاحبها فلان، وذلك التراب الممزوج بنكهة خاصة جاء من ذلك الحقل...».

إن تلك الصرخة تومي بنشوة التملك، وتوحي بدهشة الفرحة بلقيا قريته.. قالها وعيناه تسبحان في النور بعد طول اصطبار وانتظار، إنها فرحة العائد، وغبطة المتغرب عن الأهل والديار وعن الذات أيضاً...

ويقول: «خرج منه الطفل الذي كان – هو – الطفل الذي كان يمتلك مملكة يحكمها بأقدامه الحافية وصباحاته الباردة»(36).

وهذه الرؤية تنتظم أعمال الروائي: محمد عبدالوكيل، حيث يقول في مقدمة مجموعته القصصية «البرد»:

في مكان ما في العالم

هذا الكاتب الأسمر ذو الأقلام المصنوعة من الزرع

هذا الكاتب يرسم روعة قريته التي صنعها بزند الريشة...

يرسم من قريته طفلة ومشهد طرقات وعرة

وأعشاش حمام وجحور أرانب...

حقولاً..

لا تطمع إلا بغيمة واحدة...(37).

فالقرية ليست مكانا للاصطياف والسياحة في الإجازات السنوية أو المناسبات، لا.. إنها مستقر الروح ومستودع الذكريات، كما أن عالم القرية يعد ملاذاً خالصاً من شرور العالم:

«نظر إلى الآفاق.. الجبال تهيم مثل العشاق، نظر إلى قلبه وجده يبكي

من شرور البشر. قال: لا تبك، انظر إلى العالم البريء ، اغتسل من الحزن بصوت العصافير، هذا العصفور الذي يحارب قبح العالم بالرفرفة القريبة من رؤوس الناس».

فالعودة إلى القرية والتماهي في مفردات عالمها الجميل نوع من الرفض الذي تمارسه ذات المبدع لكل تشوهات ونقائص العالم المعاصر.

وهو بحث عن البراءة والصفاء، ومعانقة لرحابة الحضور، ونفور من عالم الغياب والتشيؤ. يقول مصوراً فعل العائد إلى القرية، مخاطباً أباه الميت، يبثه لواعج أحزانه:

«وحده أخذ يشكو للنائم تحت سقف الأحجار المدفونة: لم أعد أمتلك شيئاً.. صرت ملكاً لها»(38) – أي الأشياء –.

وهذا البوح من قبل الشخصية يجسد مأساة الإنسان المعاصر، في عالم أصبح فيه الإنسان سجيناً للأشياء، امتلكته الأشياء حين أخذ يدور في فلكها، ينفق راحته ووقته وأحلامه في سباق نهم لتملك وحيازة الأشياء، فسقط في قبضتها، وغدا شيئاً من الأشياء، حيث تضخمت فيه مساحة المادة، فزاحمت مساحة المعنى والروح..

وهاهو يفترش صحراء الندم ويشكو «لم أعد أملك شيئا، صرت ملكاً لها»..

إنه الاسترقاق، لكن بصيغة معاصرة، صيغة تملك قدراً من البريق الخادع، والإغراء الجذاب. لكن المرء لا يلبث أن يكتشف، وهو في غمرة الانبهار، أنه يلاحق سراباً بقيعة، يطمع في إطفاء ظمأ الروح بنيل ماء البقاء، وحين يقترب منه يجد حسرة لا تحد.

ولذلك استوطنت الحيرة الإنسان المعاصر، وتستوطن الشخصية القصصية أيضاً، يقول: «هاهو بعد عقدين من الزمن يتخبط بين الظل

والضوء، والظلام والنور السفر والقعود، لا يدري أين تكمن راحته، وكيف يمكن مغازلة الطمأنينة وإلى أي مدى يمكن مد الصوت وعروق الحيرة؟

إلى أن يقول: ترى هل القرية منتهى المحطات.. آخر الأمكنة، وهل هي الزاوية التي تخبئ الكنز؟[39]

فالعودة إلى عالم القرية لم تكن ترفاً لكنها بحث دائب عن الطمأنينة لتبديد حيرة فائرة للشخصية المسافرة عبر المحطات..

وهكذا تتسع الرؤية لتتجاوز حدود التجربة الخاصة لتهجس بسؤال عارم يهز الإنسان المعاصر برمته، ويكاد يقتلعه من جذوره، إذ أحس أن أخطاراً كثيفة تحدق بكينونته، «فرحلته أدخلته إلى الفرح المريب كما أدخلته إلى الضياع العارم»[40].

وهكذا نجد أن لجوء الذات إلى القرية لم يكن ولعاً تجريبياً، بل إنه بحثٌ واعٍ عن الذات التي أوجعتها المدينة بزيفها المعاصر، وألقت غبارها على عينيه فأعشت رؤيته، وبددت حلمه.

2 - إحياء علاقات الألفة بين الإنسان والبيئة:

إن الرؤية الإبداعية في رحلتها إلى الطبيعة تعمد إلى تجسيد العلاقة بين الإنسان والقرية وإحياء وشائج القربى معها، ومن الشواهد التي تعزز ذلك قوله: «إنها قريتي قالها وعيناه تسبحان في النور» ثم أردف: «لأنها المكان الوحيد الذي أستطيع أن أدخله نائماً.. المكان الوحيد الذي أستطيع أن أنساب بين طرقاته مغمضاً، ملتحماً في الجدران إلى أن أصل إلى حجر أمي»[41]. فالانسياب التلقائي بين تضاعيف المكان تجسيد لألفة ودود وحب متبادل.

ويقول: «كان يمتلك مملكة يحكمها بأقدامه الحافية وصباحاته الباردة

وعينيه المحلقتين مع العصافير ويديه اللتين تقعان دون قصد على زهور الياسمين».

«جلس تحت إحدى الشجيرات يبكي طيور الأسى.. الذكريات التائهة.. الأحلام المعتمة.. بأقواس قزح؟».

ويقول مناجياً الدار: «هيا يا دار اقتربي لقد كان كل شيء فيك: الحب، والشوق والحنين»(42) «القرية لاشيء فيها إلا المحبة»(43).

ويتفاعل معها حينما يأخذ بتحسس آلامها «ولا شيء أمامه إلا شجرة تحاول رفع رأسها من تحت الأنقاض التي خلفها البلدوزر القاسي القلب»(44). فهو يتفاعل مع الشجرة التي تعرضت للأذى من قبل آلات شق الطرقات، وكذلك نلمح مشهداً جديداً يرسم ملامح تفاعله مع عنصر آخر من عناصر البيئة هو العصفور، قائلاً:

«ما الذي يفعله هذا العصفور القلق في طريق العباد والأطفال والثعابين والسحالي والحرادين؟ أهو حكيم أم أنه بليد لا يستفيد من تجاربه؟ ألا يرى أنه كلما صنع عشاً جاء من يدمره؟ هل أجنحته صغيرة وضعيفة فلا تساعده على العلو أم أنه شغوف بعلاقاته الحميمة مع الفلاحين والطرقات والجدران؟

فالعصفور شغوف بعلاقاته الحميمة، وليس كائناً معزولاً عن الناس والكائنات الأخرى ولذا يبني عشه عن قرب منهم، على الرغم من طبيعة النتيجة التي يتحملها جراء ذلك، لكنه الحب، وللحب ضريبة شاقة.

وهناك مظهر آخر من مظاهر إحياء العلاقة بين الإنسان والبيئة، يتجسد في تفاعل عكسي ليس من جانب الإنسان نحو الكائنات البيئية، بل من جانب الكائنات البيئية نحو الإنسان، فنجد أن الشجرة هي أيضاً تنهض بتجسيد قيمة التفاعل مع الإنسان، فهاهي الشخصية تشاهد شجرة الإثاب

التي طالما رافقت طفولته، يقول: «شاهد شجرة الإثاب التي طالما رافقت طفولتي»[45].

ولا يقتصر الأمر على الكائنات الحية، الطيور والشجر، بل إن الساقية التي علقتها الجرافة تستوقفه: «أدى ذلك التوسيع إلى خفض الطريق وتعليق سواقي الحقول عالياً في الجدران، استوقفته إحداها فتريث يحادثها»[46] وتتعضد العلاقة التبادلية، حيث تجد في القرية «الأشجار المتأملة لدموع المساكين والطيور الليلية والقمر المتأبط كل قلب...»[47]. حيث نجد أن مساحة التفاعل من قبل الأشجار تمتد من الإنسان إلى الطيور، فالقمر الذي يتأبط كل قلب.. إنه مهرجان التآلف.

وتنعقد أواصر التفاعل لدى الطبيعة مع المرأة، التي تتميز بقدر عال من الإحساس بالطبيعة والقرب منها؛ فكلاهما رحم خصب للإنجاب والتوالد: فهناك «النساء المثخنات من الفلاحة».

3 - المقارنة بين عالم القرية وعالم المدينة:

يقول في محاولة لرسم أبعاد كلا العالمين:

«في المدينة إذا صحوت تصحو صورة وجهي الغاضبة المشوهة، كما هي في كل بيت.. هناك لا تصحو وحدك لأنهم جميعاً قلقون ينهضون معك.. في الغالب معاً يخرجون من أبواب العمارات، لكنهم مثخنون بالكسل والحيرة[48].

«في القرية لا تستطيع إلا أن تستسلم لمناداة العصافير التي تظل تشدو طوال الدقائق المصاحبة لما بعد الفجر».

فالتناغم مع الطبيعة في حركتها لا يتحقق في عالم المدينة بعكس عالم القرية.

كما أن عالم القرية يمثل عالم الحلم، وعالم المدينة يمثل عالم المواجع والآلام:

«زاوج بين تلك الأيام التي تهيأ فيها للحياة والحلم وبين هذه الأيام التي تحتشد فيها الآلام وتتصارع في أعماقها المواجع ويزداد فيها الحنين»(49).

«أنحني أمامك أيها التراب الأخضر لأني أطعتك دون أطفالي الذين غابوا خلف جدران العالم الكبير، العالم الديناصوري المتوحش، يمكنني الآن أن أختبئ هنا بين ذراتك المنداة، هنا يمكنني أن أحزن، لقد غدرتني المدن...»(50).

ولا أدل على غربة الروح في المدينة في «غاب من الحجر» من هذا التعبير «عالم ديناصوري كبير» وليس أمامه إزاء هذا الاستيحاش سوى أن يلوذ بذرات طين القرية يختبئ بين ذراته المنداة بعبق الحياة يقي نفسه من أعاصير العدم والغدر.

«إيه يا شجرة طفولتي وشبابي افتقدتك، أشعر بوحدتي القاتلة تتورم، لأنني كلما توقفت أمام أشجار الزينة في هذه المدينة المعفرة بالغبار وسخام العوادم تذكرت إلى أي مدى كنت تفتحين شراع جوانحك وأوردتك ضاربة في أعماق الأرض وأكتافك مشرعة أمام أبواب السماء»(51).

«أفتقدك الآن؛ فالأشجار هنا مغلقة على سوادها ، لحمها متداخل بالإسفلت خضرتها باهتة وبوحها مكتوم وعطرها يفوح»(52).

وينتصر للقرية في وجه الآلات التي تشق الطرقات وتعتدي على عناصر البيئة:

«قال جده الذي كان يعمل سابقاً في وزارة التربية، وأصبح الآن متقاعداً، يتألم تحت البطانيات، قال: عمال الكهرباء جاءوا لتثبيت الأعمدة ثم

ذهبوا دون توصيل الإنارة ومثلهم قبل سنوات فعل عمال المياه الذين أوصلوا المواسير دون أن يتركوا في جوفها ما يبل، ومثلهم فعل عمال الطرقات، أوجعوا القرية باختراقاتهم المتكررة لحقولها»[53]. ويقول عن الشجرة: «سلطوا على هذه النبتة الطيبة الليل والبرد والأشواك هنا».

ويقول: «وهو يمشي في الطرقات الضيقة إلى طريق السيارات التي عرتها البلدوزرات قبل شهور لتوسيعها، أدى ذلك التوسيع إلى خفض الطريق وتعليق سواقي الحقول عالياً في الجدران»[54].

وقد: «أراد أن يواسي الشجرة التي ستنفض بزندها الصخور الجاثمة عما قريب»[55]. نعم أبكي هذه القرية التي مزقتها آلات الشق القذرة وحولتها إلى مجرد جزر جرداء صغيرة ومتروكة بإهمال، انظر إلى دورها التي تحولت إلى دار للإنس ودار للجن، ألا يستحق ذلك التأمل؟؟[56].

ويقول أيضاً: «يبكي تفاصيل طفولته.. ثم تفاصيل أيامه التي أضاعها مع أولاد يشبهون فقاعات الصابون، ونساء يشبهن الخنازير، في تلك المدينة التي ترك أحذيته فيها لأنها ربما نكأت قداسة القرية[57].

«يقرأ الناس دائماً الأمكنة ويحصون الألوان ويتغنون بصباحات الحواري، ومساءات المدن، لكنهم لا يفتنون بليالي القرى ولا بحبيبات ترابها التي تتحول في الظلام إلى نجوم مشتعلة ويتدافعون خلف الفتيات المتثنيات، لكنهم لا يستمعون على فلقة حبوب الذرة وهي تفتح عيونها لمعانقة روح الأرض وتمد أياديها لمصافحة الأشجار والظلام والزنابق.

أين العالم؟ لماذا لا يأتي إلى هنا لمشاهدة هذا الفرح العالي الحزين؟!

جميعهم يستنشقون العوادم وينكفئون على روائح البلاستيك، لكنهم لا يرحبون بزجاجات النسائم المجانية التي تنسكب في رئاتهم نميرة .. مصفاة معبقة بعبير الزرع ونشيش الماء و(كاذي) النهود (المشذبة).

أيتها الوطاويط ابتعدي، أيها الضباب اكتسح دور الأشباح»[58].

ويدير حواراً بين شخصين أشبه بذلك الحوار الذي دار بين شخصيتين في قصة «شيء اسمه الحنين» لمحمد عبدالولي، وهنا نجد الصراع بين الشخصيتين ، وهو صراع بين رؤيتين: رؤية تعشق القرية، ورؤية عكسية لها، لا ترى في القرية إلا أنها يابسة مثل ضروع بقرة تحتضر![59].

يتحدث عن القرية بصورة رمزية «لكنهم جاء – خطابها – في ليلة لا قمر فيها ولا نجم ولا هسهسات ولا أنين، ولا وشوشات، ولا مياه تموسق، ولا عصافير تتأوه، ولا بوم تشكي، ولا ضباب يرين على الأشياء... ليس إلا هؤلاء الملاعين الذين جاؤا بقذارتهم الدفينة... أخذوها على صوت طبل يبكي، و(بضعة) رصاصات تنبح في لوحة الظلام، وفوانيس تضيء أحياناً، ثم تنطفي، انسابوا في طرقات متعرجة.. تباعدت أصواتهم الشيطانية اختفوا عن الأنظار، قيل: إنهم انسابوا في الطرقات المؤدية إلى الغرب، وقيل: في طرقات الشرق – قيل: من الإنس، وقيل: من الجن..[60].

إنها إشارة إلى الذين اغتالوا براءة القرية، إلى البريق الخادع القادم من الغرب المادي، أو من الشرق، لا فرق، المهم أنهم أخذوها.. نعم أخذوها وأضحت القرى ليست سوى سوق مستهلك لمنتجات الشرق والغرب.

4 - الانتصار لبيئة القرية بوصفها بديلاً:

نجد أن الروائي يتعلق بالقرية، ولذلك ينغمس في تفاصيلها بمكوناتها وعناصرها، بوصفها البديل الأنسب للحياة والاستطباب:

«كانت تريد أن تمسدها بزيت السمسم، لكن حاسة الشم خانتها، وماء العين الأزرق خذلها، فمرخت ساق ابنها بالكاز»[61].

.. إن التمسيد بزيت السمسم إحالة إلى الطب البديل الذي كانت

الأمهات يمارسنه، بوصفه خلاصة تجربة ممتدة مغرقة في الزمن، ولعل الاستشفاء بموارد الطبيعة البكر، قبل أن تمتد إليها أيدي الكيمائيين فتفسد حيويتها، يعد انتصاراً للطبيعة ولموارد البيئة التي تتجانس مع تكوين جسم الإنسان.

ولم يقتصر الاهتمام بالبدائل الطبيعية على الطب، بل يشير إلى ما هو أبعد من ذلك، فيشير إلى قضية الطيران على الطير، وليس على الطائرات المصنعة.

- الطيران على الطير:

لم يقف انتصار الروائي للطبيعة عند مسألة اتخاذ العلاج من عناصرها، بل يذهب به الخيال إلى ما هو أبعد من ذلك، فهاهو «عبدالقادر يحلم أنه فوق أجنحة الطيور يحلق متأملاً اللاشيء، يتمنى لو يركب نسراً، ويغادر هذه القرية المتخمة بالنساء الضامرات والرجال السلبيين، والشباب المتسكعين بلا هدف»(62).

وربما يتناص هذا المشهد مع الذاكرة الشعبية التي تصور السندباد وهو يتخذ من طائر الرخ طيارة يتنقل بها إلى عوالم ارتحاله.

ومن مظاهر التعلق بالقرية إبرازه للمسات الذكية التي تقوم بها المرأة في توفير مصادر المياه النقية، قبل أن تأتي وسائل التعقيم التكنلوجي، ووسائل توفير مياه الشرب، «النوافذ صغيرة على غير العادة، ومثلهم الباب الذي ينفتح إلى سقف الدار، إلا أن أمي تتعمد إغلاقه دائماً؛ ليبقى نظيفاً؛ لأن الماء الذي نستخدمه للشرب يتجمع في هذا السطح المفتوح لنزول المطر... المطر الذي يزور قريتنا كل صيف، يذهب ماء السقف عبر أنبوب بلاستيكي متين، نصفه مدفون تحت الأرض إلى خزان واسع بناه أبي نسميه سقاية، وحين ينقطع المطر تتقاطر النساء لأخذ ثلاثة جالونات يومياً»(63).

هنا في القرية وبدون تعقيدات يتم توفير المخزون الاحتياطي من الماء، وبإمكانيات محدودة قليلة التكلفة.

كما تتضمن الطريقة القروية في تخزين المياه بعداً جمعياً تكافلياً حيث تتقاطر نساء القرية تقاطراً، يشبه تقاطر الماء، للتزود بالماء يومياً، وهو ما يفتقده الاجتماع المعاصر بعلاقاته الباردة.

5 - العناية بنقاء القرية:

كما أن الإحساس بالمكان يجعل المرء يتعلق به وبنقائه، فهاهو الأب يتمنى أن يدفن بعد موته بقبر يتميز بالتهوية الجيدة، امتداداً للهواء النقي الذي ألفه في حياته:

«أريد أن أتنفس هواء نقياً حتى بعد موتي وأن يكون قبري مطلاً على البراح والفيافي والمياه الجارية إلى مسافات بعيدة... أن أسمع أصوات الناس ودبيب سعيهم لأعرف منها أخبارهم، ومن أين يأتون، وإلى أين يسافرون»(64).

إنه التعلق بالمكان، وبحياة الحياة.

إن العودة إلى القرية، البيئة الريفية تعد بحثاً عن البراءة، ولذلك تجده ينتقد المظاهر الدخيلة على عالم الريف، ومنها لبس المرأة الريفية للجلابيب السوداء بعد أن كن يلبسن الزنان (الفساتين) المزخرفة بزخارف يدوية تشبه زخارف الطبيعة، مما جعله يتساءل عن ذلك مستغرباً.

«ثمة نساء مسربلات بالسواد. سأل أمه:

– منذ متى والنساء يلبسن الحجاب ويتسربلن بالجلابيب ؟ ويمشين في الطرقات مثل العضاريط؟(65).

– ردت متذمرة : يمكن منذ سنتين!

– إذا لقد وصلت سموم المتدينين الجدد إلى هذه القرية البعيدة.

الانتصار للحيوان:

انتصر القاص لكبش سيدة، الذي هام في الأودية فهجم عليه الذئب وقد سمع ثغاءه المجنون (عبده سالم) الذي أسرع لإنقاذه وإعادته لسيدة العجوز التي تبلغ الخمسين من العمر وقد أخذت تدور في الضواحي الأخرى من القرية باحثة عنه.. وقد بح صوتها وهي تنادي:

آه يا كبشي

أين أنت يا ضوء القرية كلها

لوعدت هذا اليوم سأعطيك فرشي

وأعطيك (جمشي)[66]

لن أذبحك في هذا العيد ولا في العيد القادم

ولا في أي عيد

...

أرجوك يا كبشي عد..»[67]

فالعلاقة بين سيدة والكبش تتعدى العلاقة الطبيعية بالحيوان، إنها علاقة استثنائية تجسدها بنية الإضافة «كبشي» وتعززها رؤية سيدة لكبشها، التي تتجاوز العلاقة الفردية «إنه بتعبيرها ضوء القرية» كل القرية. ولذلك تسبغ عليه الوعود إن عاد ألا يتعرض للذبح في العيد. «ولا في أي عيد وبذلك فهي تمنحه الأمان.. وحق البقاء؛ بل تؤثره على نفسها فتعده بمنحه الفرش والجمش. وهذا يعمق دلالة ارتباط المرأة الريفية بالحيوان، فهو ليس عندها سلعة تمتلك أو غذاء يستهلك، كلا إنه التشارك الروحي ودفء العلاقة وحميميتها مع الكائنات، هذا الدفء الحاني والحنان الدافئ هو ما تفتقده الحضارة المعاصرة المكتنزة ببرودة الأحاسيس، وموت العواطف.

ومن مظاهر التكامل والتآلف ما يتم من تناغم بين الماء واليابسة:

«تتخذ الشجرة شكل اليابسة حين يكر نحوها الماء، تظل تراوغه ليبقى البحر بحراً ولتبقى اليابسة يابسة ، قد يتبادلان الدور، لكن يظل كل واحد منهما ملازماً لمكانه..(68).

6 – تجسيد موضوع الهجرة:

ليست الهجرة قضية مستقلة عن البيئة، فهناك تعالق وثيق بينهما، حيث إن الهجرة ظاهرة اجتماعية لصيقة بالمجتمع اليمني، وتجني الهجرة جناية كبيرة على الأرض حيث يغادر الرجال إلى ما وراء الحدود بحثاً عن الرزق، وتترك الأرض دون عناية فتتحمل المرأة أعباء المنزل، وتربية الأطفال ويبقى أمامها التزام جديد هو فلاحة الأرض، وقد تجسدت الهجرة في القصة اليمنية بشكل لافت يجعلها ظاهرة جديرة بالدرس المتأمل، ويمكن الإشارة إلى أن المرأة الريفية (سلمى) التي تركها زوجها بعد زواجه منها بأشهر قد وصلت إلى قناعة أن تعلم ابنها الذي لم يعرف أباه وصيتها الشهيرة التي حملت عنوان المجموعة القصصية الشهيرة لمحمد عبدالولي «الأرض يا سلمى».

ولعل رواية «الضباب أتى.. الضباب رحل» لم تفتها الإشارة لموضوع الهجرة، يقول الراوي: «العم سليمان يترك العمل على متن الباخرة الملكية فكتوريا مساعداً ثالثاً للقبطان الإنجليزي توماس، حيث كانت الباخرة تنقل مواد البناء الأنيقة من ميناء ويلز إلى ميناء عدن... عاد إلى قريته.. كان يفكر أن يحرث الأرض التي اشتراها من (شَقّا عُمْرُهْ) وهو في البحر.. لكن عمله في (الدكة) أضاف إلى رصيده بعد ذلك هذه (الشلنات) التي ترى بها هذه الأغنام، فأضاف لعمله في الأرض تربية الأغنام..»(69).

«لم يكن قد أحب القرية مثل اليوم، فهاهو ينظر إليها بعيون مترعة بالحب» القرية مليحة وأحيانا يقول: شيخة(70).

وفي مضمار الانتصار للقرية يتمنى لو تتحول آثارها إلى متحف، فيقول: «لكن الكثيرين هاجروا إلى المدن واستقروا، ولم يعد أحد يفكر جدياً في تحويلها إلى متحف يضم تراث القرية أو يفكر بالعودة إلى القلعة الباكية التي صارت دموعها تعود إلى (الصبول) المعتمة في الداخل، هناك حيث كانت الخيول العربية الأصيلة تستقيم في انتظار مهام جديدة»[71].

7 - التكامل والتآلف بين عناصر البيئة:

إن الرواية لم تقدم عناصر القرية متنافرة أو متباعدة، إنما قدمتها في عالم آسر، تتكامل فيه العناصر في حميمية ضافية، ومن ذلك الصورة التي رسمها للضباب، فيقول: «هاهو الآن يذهب تؤمه أسراب الفراشات الملونة والأنوار الصافية تركض خلفه في كل مكان، روائحها مثل أنفاس حبيبي»[72] فالضباب يتم توديعه ضمن مراسيم احتفالية وكأنه ضيف كبير، فالفراشات في مشهد التوديع تؤمه أسراباً، والأنوار تركض خلفه، بروائح مثل أنفاس الحبيبة، وإذا كان هذا مشهد التوديع فما بالك بمشهد الاستقبال؟

ذلك الضباب، أما العصافير فيقول عنها:

«تشدو طوال الدقائق المصاحبة لما بعد الفجر تغني وترقص وتتوازن فوق الغصون، تطير وتعود «تحلق ثانية، تتحسس الأشياء بمناقيرها، ثم تعود لتحك ريشها»[73] فهناك تعانق بين العصافير والزمن فهي التي تعلن افتتاح مهرجان الحياة كل يوم ، وتستقبل الفجر بمعزوفة موسيقية، وتتحسس الأشياء بمناقيرها تحاول أن تسبر لغة الأشياء وتتخاطب معها.

ويقول عن الليل: «أتي الليل حاملاً في (قُفَّتِهِ)[74] الظلام والضباب...»[75].

وهي صورة بديعة لليل وهو يحمل في «القفة» الظلام والضباب،

صورة منتزعة من فضاء القرية، حيث القفة وسيلة حمل الأشياء مصنوعة من سعف النخل تضعها النساء على رؤوسهن لحمل الأشياء المختلفة.

وفي صورة أخرى نجد التفاعل بين القرية والضباب. يقول: «القرية التي يراقصها الضباب وتهدهدها عيون القطط الزرقاء وتناهيد العشاق»[76].

التبادل في الصورة:

الشجرة جناح نورس يصفق للموج التائه، ضوء يبحث عن لونه وطعمه ورائحته..[77].

ومن ذلك: علاقة الأرض والنبات بالإنسان وتعاطفهما معه:

يتحدث عن شخصية محمد الذي اختطفته الجبهة وجرحته: «دماؤه تصافح الريح، وتفرطشت على جدران الحقول الباكية لترسم لوحة خرافية، ما لبثت حتى محاها الإعصار، لكنها أعادت هيئتها وتنقلت بين قامات الزرع ووجوه السنابل التي كان بعضها يحاول مد رأسه لاحتضان السائل المتجلط، راحت قطرات الدم تقطر من الأوراق الخضراء، وتستقر أسفل سيقان الزرع، اعتقدت يومها أن الزرع لن يخرج سنابل هذا الموسم، وإنما رؤوساً صغيرة لمحمد[78].

ونجد أن هناك ارتباطاً بالأرض من قبل الفلاحين، فهم يتحينون نزول المطر، وهم يستبشرون بنزوله، ويتعلقون بالأرض، حين نزوله، وحين الفلاحة...[79].

علاقته بالشجرة:

يقتنص الروائي مقولة لمحيي الدين بن عربي فيوظفها مدخلاً أو عتبة نصية، يقول: «إني نظرت إلى الكون وتكوينه، وإلى المكنون وتدوينه، فرأيت الكون كله شجرة»[80]، وهي مقولة ذات مدلول عميق تسهم في إثراء السياق

العام للرؤية والرواية، فالكون بتكوينه والمكنون الخفي بتفاصيله ليس سوى شجرة، وتلك رؤية جديدة للشجرة، وتحويل لمفهومها، وإذا كانت تلك نظرة ابن عربي فلا تثريب على الروائي في أن يحتفي بالشجرة التي أصبحت معادلاً لحياة البراءة والهدوء والصفاء.

يقول: «أتذكر اليوم شجرتي وأنا في شتات المدن»(81) فالشجرة المضافة إلى ياء المتكلم على المستوى اللغوي تشكل حضوراً إضافياً على المستوى الحياتي، فهي ملاذ يحقق الاجتماع المقابل لشتات المدن.

هناك في الخط الذي يقسم القرية إلى شطرين بنى جدي له دارة كبيرة، وإلى جوارها بنى أبي داراً أخرى مكونة من طابقين تقف أمامهما شجرة (إثاب) مادة أذرعها كأنها أم متجمدة تصلبت في لحظة إشفاق بعيدة...(82).

استقبلتني شجرتي يومها بحفاوة.. كانت الشجرة قد احتضنتني بقوة(83).

يذكر أنه حينما غضب عليه أبوه لاذ بالشجرة ويصف حركة العصفور الذي تضامن معه وسلح على وجه أبيه " وفيما هو كذلك زقزق صديقي العصفور ثم هز ذيله وسلح على وجه أبي الذي قفز جافلاً وبارح المكان(84).

«من يومها ازداد حبي للشجرة، أحببتها من كل قلبي، ورحت أغمرها بالقبلات الحارة وأنا أهذي كالمجنون ، كنت أكافئها فقد خبأتني بين أغصانها، احتضنتني بحرارة غطتني بزغب العصافير وقش الأعشاش، وقشر البيض، وريش قبرات برية(85):

«لا أدري ما سر الجنون الذي ربطني بهذه الشجرة العتيقة، ولا من منا الذي اختار الآخر: أنا أم هي؟ وصلنا إلى ذروة العشق ذروة الرقص... دائماً أشعر أنا وإخوتي بدفء أمومتها، أحس تجاهها بمشاعر غريبة، لم أستطع تحديدها إلى اليوم»(86).

وهكذا تتجلى البيئة على مستوى الرؤية، وتتمظهر عناية الروائي بتفعيل حضورها في المساقات المختلفة التي تمنح القارئ أفقاً واسعاً عن مدى التحول في الرؤية الإبداعية في النظر إلى البيئة بعناصرها المختلفة.

المبحث الثاني

البنية الفنية:

أولا: تشكيل المعجم اللغوي:

تمتلك اللغة في ملكوت الطبيعة خصوصية جديدة، حيث تزهر الأحرف رياضاً متضوعة، وتعشب الكلمات حدائق مخضلة، وتتطافر التراكيب كفراشات جميلة زاهية، تميس طروباً منتعشة بأنداء الربيع. فاللغة في رواية «الضباب أتى... الضباب رحل» مخضبة بنكهة القرية، ومحناة بمواويل عشق الأرض، ومجدولة من براءة الطبيعة، ومسكونة بدفء الجداول.

لغة تتعفر بنكهة الطبيعة القروية، حيث تنهمر سحب الرؤية غيثاً غدقاً ينساب في وجدان طين الحقول فيمرع لغةً غضةً طريةً، ترسم حياة القرية وحيويتها، ولك أن تتأمل في بعض المقاطع، مثل قوله: «العينان تسبحان في النور، الضباب يذهب تؤمه الفراشات الملونة.. الأنوار الصافية.. جلس تحت إحدى الشجيرات يبكي طيور الأمس الذكريات التائهة.. الأحلام المغمسة بأقواس قزح»[87].

فالذكريات تائهة أما الأحلام المتماوجة في ذاكرة الشخصية،فإنها مغمسة بأقواس قزح، وهكذا تشف التعابير عن ملكة عليا في نحت اللغة والانتقال بها إلى مرتبة عليا من الدلالة وتؤشر إلى خيال خصب وذائقة تهتز وتربو كلما لامسها وجرى في عروقها ماء الإبداع.

ونجد في القصة تعبيراً عن هذا الإحساس التوحدي في الطبيعة ، يقول: «التراب المرزوج بنكهة خاصة جاء من ذلك الحقل»[88].

وقوله: «سواقي الحنين»[89]، و قوله: «أنحني أمامك أيها التراب الأخضر»[90].

كما أن تكرار المفردات الدالة على البيئة في الرواية ينم عن هاجس احتفاء القاص بالطبيعة ، ومن ذلك: مفردة الضباب التي تمثل العنصر المهيمن على الرؤية والبنية، والشجرة والزرع...

ثانياً: التركيب:

1 - الجمل الوصفية:

تتكثف في المقاطع الوصفية اللغة الأدبية العليا، وهي كما أشرت متمازجة بالطبيعة، تأتي لترسم اللقطات المشهدية التي توقف حركة السرد لتتأمل تفاصيل المشهد، مثل: الفراشات الملونة/ الأنوار الصافية[91] نبات (السنب) الجبلية العطرة/ الأحلام المغمسة بأقواس قزح[92] أنحني أمامك أيها التراب الأخضر/ عيون القطط الزرقاء[93]/ الأنداء المعطرة للأماكن[94].

وتتجسد البنية التركيبية في مستوى نصي أكثر امتداداً في اللقطات الوصفية:

«.. إن للوصف في الرواية الواقعية وظيفة بالغة الأهمية والخطورة وصلت إلى ذروتها على أيدي فنانين بارعين، مثل بلزاك وفلوبير، فأكسبوا الوصف وظيفة جديدة يمكن تسميتها بالوظيفة التفسيرية، ذلك لأن مظاهر الحياة الخارجية... تكشف عن حياة الشخصية النفسية وتشير إلى مزاجها وطبعها. وأصبح الوصف عنصراً له دلالة خاصة، واكتسب قيمة جمالية حقة، ويؤكد فلوبير أن الوصف لا يأتي بلا مبرر، بل إن كل مقطع من مقاطعه يخدم بناء الشخصية وله أثر مباشر أو غير مباشر في تطور الحدث.. الوظيفة الثالثة هي وظيفة إيهامية، إذ يدخل العالم الخارجي بتفاصيله الصغيرة في عالم الرواية التخييلي ويشعر القارئ أنه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال، ويخلق انطباعاً بالحقيقة أو تأثيراً مباشراً بالواقع»[95].

ونجد في رواية الضباب هيمنة المقاطع الوصفية على البنية الروائية، مما أتاح بروز المقاطع الوصفية المخضرة، سواء أكانت وصفاً للجماد أو للأحياء.

ولا شك في أن هذه المقاطع الوصفية تعد بيئة خصبة للغة الشاعرية المبللة بالندى والمعطرة بأريج الطبيعة، ومن ذلك: المقطع الوصفي المتمثل بالافتتاحية الواصفة لمشاهد القرية: «المكان الوحيد فوق هذا العالم الذي أستطيع أن أدخله نائماً ...المكان الوحيد الذي أستطيع أن أنساب بين طرقاته مغمضاً... ملتحماً في الجدران إلى أن أصل حجر أمي.... المكان الوحيد الذي أستطيع أن أتحسسه فأعرف أن هذا الجدار لصاحبه فلان وتلك الشجرة لصاحبها فلان»[96].

وتمتد المقاطع الوصفية في عدد من مفاصل النص:

«خرج منه الطفل الذي كان – هو – الطفل الذي كان يمتلك مملكة بأقدامه الحافية وصباحاته الباردة وعينيه المحلقتين مع العصافير ويديه اللتين تقعان دون قصد على زهور الياسمين ونبات السنب الجبلية المعطرة وأزهار الفل»[97].

هذا العصفور الذي..[98]، الليل أتى حاملاً في قفته الظلام..[99].

الاستطراد في سرد تفاصيل القرية:

تتعمق الرواية في رسم تفاصيل القرية عموماً، وتتبع مفرداتها، مثل: الضباب – الفراشات – الأنوار – القمر – الجبال – العصافير – الشجيرات – السواقي – التراب – الطرقات – الحقول... إلخ. وهذا الإمعان في حشد عناصرها تعميق للرؤية المتواشجة مع هذه العناصر، وتأكيد لعلاقة الفنان في تآلفه مع العناصر البيئية في القرية دون استثناء.

ويقول: «جلس فوق جدار مهمل وذكريات طفولته قعدت أمامه، مر على

تفاصيل الحقول والطرقات والشعاب، تفاصيل الأعشاب، والزهور الصغيرة، والأنداء المعطرة دائماً للأمكنة»[100].

2 - البنية التبادلية:

تتحرك اللغة عبر المستوى التركيبي في بنية يمكن أن نسميها بالبنية التبادلية حيث تتبادل التراكيب في مواقعها البنائي، تجسيداً لحركة التبادل بين الطبيعة والإنسان من ناحية، وعناصر الطبيعة من ناحية أخرى.

مثل قوله مؤكداً العلاقة التبادلية بين الشجرة والراوي:

«أغمضت الشجرة جفونها / وكذلك فعلت أنا» فحركة الإغماض لم تقتصر على الشخصية بل الشجرة التي سبقته في ذلك.

ويقول معبراً عن توحده بالطبيعة: «هل أنا متناثر مثل ندف الضباب أم أن الضباب أكثر تماسكاً مني»[101].

ويقول: «قبل ساعات وصل القرية ، لم يدر هل وصل محمولاً على الغيوم أم الغيوم هي المحمولة عليه؟»[1002].

ويؤكد العلاقة بين الشجرة والقرية ككل:

«أيتها الساقية كأنك القرية

أو كأن القرية أنت

عندما علقتك الجرافة وهي تطيح بالزرع والماء والطين»[103]

فتعليق الجرافة للشجرة – في نظر الراوي – يعد جناية لا تنحصر في نطاق الشجرة، بل تمتد دلالتها للقرية بكاملها؛ فمن علق شجرة وأزاح عنها أسباب الحياة فكأنما علق حياة قرية ومن ثم حياة أهلها.

وهذا يرينا كيف تتسامى رؤية الراوي في إحساسها بعظمة الحياة وقيمتها.

ولا تقتصر العلاقات التبادلية على الشخصية وعناصر البيئة، بل تنعقد تلك العلاقة بين عناصر البيئة المختلفة . يقول: «تتخذ الشجرة شكل اليابسة حين يكر نحوها الماء، تظل تراوغه.. ليبقى البحر بحراً، ولتبقى اليابسة يابسة، قد يتبادلان الأدوار، لكن يظل كل واحدٍ منهما ملازماً لمكانه.

الشجرة جناح نورس يصفق للموج»[104]. فالشجرة والبحر قد يتبادلان الأدوار، وتوحي قد «التقليلية» أن السياق النصي يجنح لتحقيق الفصل بينهما بيد أنه لايلبث أن يخلع على الشجرة صفات النورس الذي يصفق للموج، وربما يصفق ابتهاجاً بقدوم العائدين من وراء البحار... لقد امتدت العلاقة التبادلية للتجاوز عناصر اليابسة إلى تمتين العلاقة بين الماء واليابسة..

وهذه العلاقات التبادلية في البنية التركيبية تكشف لنا عن نسق ممتد يثري البناء اللغوي ويتعالق وعالم الرواية.

ثالثاً - الصـــورة:

نجد أن الصورة منتزعة من الطبيعة، وتتحرك بنية الصورة في مظهرين متعاكسين لكنهما متكاملان:

1 - أنسنة الطبيعة:

إذ تضفي الرواية على الطبيعة سمات الإنسان وتخلع عليها خصائصه: ومن ذلك قوله: «فالأنوار تركض خلف الضباب «الأنوار الصافية تركض خلفه في كل مكان»[105]. «رائحتها مثل أنفاس حبيبتي».

والضباب يتفوق على الإنسان في إصراره وتماسكه.. «أم الضباب أكثر تماسكاً مني لأنه منذ ملايين السنين يجيء ويذهب حاضناً أمانيه»[106]. و«الجبال تهيم مثل العشاق»[107].

والعصفور يحارب قبح العالم، وينشد حياة تحفها السكينة، ويمحق منها الشر، بقوله: «هذا العصفور الذي يحارب قبح العالم بالرفرفة القريبة من رؤوس الناس».

والشجرة قانتة زاهدة في الحياة «ظللت كما أنت متبتلة زاهدة قوية». «وهاهي حينما داهمتها الجرافة» تحاول رفع رأسها من تحت الأنقاض»[108].

ويخاطب الشجرة قائلاً: «عندما علقتك الجرافة وهي تطيح بالزرع والماء والطين ظللت كما أنت متبتلة، زاهدة، قوية، تسربين الضوء وتجرجرين الأنسام النقية إلى رئة الحقل «وتظل متأملة لدموع المساكين، فالحقل له رئة و«التراب المبلل يخبئ شوقه للجفاف و(الجاب) مرتفع يطل على رؤوس الجبال وقلوبه»[109] و«القرية التي يراقصها الضباب والقمر المتأبط كل قلب» و«للأمواج نداءات حينما يسمعها أهل القرية يرتحلون ملبين».

«ويقول: «أما جذاذات سيقان النبات اللدنة، فإن آذانها تسترق وقع أقدام المواشي الآتية.... أسراب الطيور وعصافير الدوار وطيور السويدان تنتقل طائرة ومترجلة فوق متون الحقول»[110].

«حقول القرية تجلت بأبهى عريها»[111]

«القرية يملؤها ضوء صوفي

تشبه قصيدة

قالها شاعر بعد أداء فريضة الفجر

حقولها تتناثر مثل حبات اللؤلؤ

ماؤها يتراقص في مشيته

هناك داخل عروق الطين

وبراءة الصخور»[112].

2 - أنسنة عناصر البيئة:

يقول: «كل شيء تافه على وجه الأرض.. أجمل شيء أن تنام في قبر جميل وتحتضنك صخرة أنيقة.. كان أبي كلما أحس (بالطَّفَش) يهدد أمي أحياناً، وأصدقاءه أخرى، قائلاً: سأعود إلى حفرتي ..»(113).

«سواعد الضباب المتحاضنة على رؤوس الجبال»(114).

«خيوط الشمس التي كانت تصارع ذلك التربص بقرونها الضوئية في عراك متواصل إلى أن تقهقر بعد الظهيرة»(115)، «فتخر أعشاب البصلة الصغيرة صريعة بين الأتلام»(116).

وعن السنابل يقول: «رؤوس السنابل في زوايا الحقول تشبه وجوه الرجال والنساء ، لكنها تفتش عمن ينضج أحلامها بالوقوف إلى الأبد»(117).

الماء: «فعلت الأمواج بقريتنا الأفاعيل، جاء الماء يزفها إلى هذه المنطقة العالية، ثم ارتد بعدئذ تاركاً القرية للشمس، والمطر الموسمي»(118).

«اليوم هو الرابع من أكتوبر..

صخور الجرانيت تقبل صلصال الحقول

المنتظرة

مجيء الضباب.. هطول المطر»(119).

- ومن ملامح أنسنة مفردات البيئة أنسنة الطيور والحيوان:

يقول: «رحت أستأذن أبي ومن تلك الزاوية الشمالية بدأت أتابع أرياش الوفود التي بدأت تهدل وتشدو وتزقزق... تقاطرت وفود الطيور/ تراكمت، تكاثرت صار المشهد اجتماعاً لإعلان الفرح الفنتازي الكبير، الفرح العالي.. الحجيج.. الصلاة، إذاً الصلاة ولا غيرها..»(120).

كان ثمة عصفور متكئ على مرفقه

واضعاً يده تحت حنكه

كان يغني لوجه الشجرة ويرقص»[112]

إن الطيور تتقاطر وكأنها وفود تتقاطر لإعلان فرحها، لا بل حجها، لا بل صلاتها..

والعصفور هناك متكئ ويغني لوجه الشجرة فهو يغني وغناؤه ليس للهباء، بل لوجه الشجرة يا له من مهرجان حافل بالفرح.

وهكذا تتشخصن العناصر البيئية وتنفخ اللغة فيها الحياة، وتسبغ عليها إهاب الإنسان، فتتحرك وتتألم وتبكي وتنادي وتقاوم وتشتاق وتتأبط – حانية – قلوب البشر... يقول عن العنزة (نقش): «تتجول في الجبل مثل امرأة فقدت ولدها وهو ليس كذلك .أحياناً تصبح مثل سيدة حكيمة، تثغو ولكن بصوت منخفض، لكنها في الغالب تقف دون تبرير وتهتف في اللاشيء؛ ترى هل تنادي أمها ؟»[122].

«نقش أجمل من كل بنات القرية»[123]

«نقش تعلم الولد الأحمق كثيراً من الأشياء، بدت مرافقة نقش في البدء مضنية، ولكن ملازمته لها كالظل أفادته في تأمل الأشياء، والصبر على فهمها رويداً رويداً»[124].

الكبش «إنه يريد شيئاً واحداً فقط، العودة إلى ديمة (سيدة) الاستماع إلى مواويل (سيدة) وزواملها، والنوم على الرف الذي وضعته سيدة في الديمة.. سيدة تبلغ الخمسين من العمر، لم تتزوج سوى ولعها بتربية الحيوانات وفلاحة الأرض... الكبش لا يدري أن سيدة بثوبها الأبيض ومنديلها الأزرق تدور عليه في الضواحي الأخرى من القرية باحثة عنه»[125].

«المواشي بدأت تسرح في الحقول بعيون محدقة وكأنها تريد فرك

جفونها .. الحمير تحاول التقلب على الأرض وتعفير جلدها بالتراب غير مصدقة أنها الآن في الخارج بعد أن سجنت عدة أشهر في الصبول السفلية المظلمة»(126).

ويقول: «دعا الذئب الله بعد أن صلى في الضفة الجبلية أن يساعده في العثور على فريسته»(127).

3 - تطبيع الإنسان:

يبدو أن التعلق بالبيئة قد حدا بالروائي أن يقوم بأنسنة الجمادات والطيور والحيوانات لكنه في مظهر آخر يقوم بما يمكن أن نطلق عليه تطبيع الإنسان ونقصد به تصوير الإنسان بالطبيعة، يقول: «في المقبرة.. لقد تحول أبي إلى زهرة.. زهرة جميلة تعالي وانظري إلى هذه الشجيرات المحيطة بالقبر»(128). فالأب يتحول ليس إلى رميم بل إلى زهرة مما يجعل مشهد نرسيس – الذي تجسده الأسطورة – ماثلاً بين أعيننا.

«تخيلت أن تلك الزهور نفثت روائحها، ما هي إلا إعادة خلق جديدة لأجساد موتى... وسرعان ما تغلبت على ذلك حيث تصورت أن أبي تحول إلى شجرة صغيرة تخرج منها زهور طيبة العرف تعترض العيون فتسحرها»(129).

«المجنون عبده سالم الذي كان إذا سار في الطرقات تراه يتقفز مثل الكنغر»... «وثب المجنون مثل الكلب»(130).

يتحرك البناء اللغوي للصورة بشكل نقيض للمظهر السابق، حيث يغدو الإنسان عنصراً من عناصر الطبيعة: يقول: «هل أنا متناثر مثل ندف الضباب»(131) «إلى أي مدى يمكن مد عروق الحيرة»(132) ويصف حاله «لم يدر هل وصل محمولاً على الغيوم، أم الغيوم هي المحمولة عليه».

4 - تطبيع الإنسان:

حيث يضفي الروائي صفات خاصة بالطبيعة على المعاني المجردة، ويخلع عليها سمات جديدة، يروم بذلك تعميق جذور البيئة في تربة المعاني المجردة، ومن ذلك قوله: «عروق الحيرة» شرفة الحلم/ البيوت المغلقة بالفتور/ الضياع العارم[133] الليل حزن والليل شوق[134]/ سواقي الحنين[135] التراب المبلل يخبئ أشواقه للجفاف[136].

«ذات يوم أثناء تناوله وجبة الغداء، وهو يرتشف بتلذذ المرق المطبوخ في قدور من الفخار تطاردت الأفكار في رأسه كالأرانب البرية»[137].

هنا يقوم الروائي بتصوير الأفكار بهيئة كائنات طبيعية محسوسة هي الأرانب البرية المعروفة بخفتها وقدرتها على التقافز، ما يعزز بهذه الصورة العلاقة بيننا وبين كائنات البرية فالأفكار تشبه الأرانب، وتصبح الأرانب معادلاً بيانياً للأفكار، ومعادلاً حياتياً أيضاً، فالاعتداء على الأرانب البرية يغدو وكأنه اعتداء على الأفكار، ولذا فإنها تمتلك بفعل الترابط الكائن وجوداً إضافياً، وتتمتع بحصانة تقيها شر غوائل الإنسان.

رابعاً: بناء الشخصية:

يتميز بناء الشخصيات في الرواية بخصوصية بارزة تندغم في الفضاء العام للرواية، حيث نجد أن الشخصيات تكتسب حضورها من خلال علاقتها بالبيئة وانتمائها لعالم الريف، ولا شك في أن موقفنا من الطبيعة هو انعكاس لموقفنا من الإنسان؛ ولذا فدراسة موقف كاتب ما من الطبيعة يكشف لنا موقفه من الإنسان ويوضح لنا صورة الإنسان الكامنة في أعماقه[138].

وحينما تتأمل شخصيات الرواية: «الراوي» البارز بضمير المتكلم والمرأة القروية سيدة، والمجنون، والمهندس، والابن، وجدة فتحي...

كلها شخصيات لا تحقق هويتها من خلال الصراع الطبقي، ولا من خلال أدوارها الاجتماعية، بل تحققها من خلال علاقتها بالبيئة، وقربها منها، فنحن لن ندرك العالم الرؤيوي للراوي إلا من خلال تعلقه بالبيئة ونفوره من عالم المدينة، إن حفاوته بعالم القرية وبعناصره المختلفة يحدد لنا ملامحه النفسية وقناعاته الحياتية ورؤاه الفكرية أيضاً، ولعل ما تقدم في المبحث الأول من هذه الدراسة يغني عن الخوض في التفاصيل والتكرار.

وكذلك العم سليمان العيسي لا تتجلى ملامح شخصيته إلا من زاوية علاقته بالأرض والحيوان حتى إنه سمى العنزة باسم ابنته نقش ..– وهذا ملمح من ملامح شغف الإنسان الريفي بحب البيئة حيث يسمي الحيوان بأسماء إنسانية – كما أنه مفتون دائماً بصباحات المواسم ينهض دائماً لمشاهدة أغنامه، وهي تخرج متراكضة من باب الدار متذكراً تفاصيل أخرى غير التي يعرفها الناس... إنه يعود من غربته الدائمة في البحر.. قفزت إلى ذهنه فكرة شراء العديد من العنزات الحبالى والعمل منذ الآن فصاعداً على تربية الأغنام.. أصبحت الفكرة قراراً لا رجعة عنه..(139).

وشخصية المهندس الذي كعادته حين تتناوشه المواجع يختار تلك الزاوية العالية من القرية ويظل هناك على ذلك الرف الترابي يتأمل الأشياء بتمهل مختلياً بغيبوبة لذيذة اعتاد عليها زمناً، لكنه اليوم هنا بتكليف رسمي من إدراة المسح الاقتصادي في المديرية وكأن المعنيين هناك يدركون جيداً الولع الفاضح الذي تسربه أحاديثه عن القرية ، وشعابها ودورها وناسها..(140).

وبقدر علاقته بالبيئة وهيامه بجمالها تتجلى شخصيته العاشقة، ويزيد من تعميق الدلالة وقوع هذه الشخصية في صراع عنيف بين عمله الرسمي، وارتباطه بحب الأرض «أراد أن يكبح جموح عينيه، فأعادهما إلى دفتر البيانات لكن القوة الكامنة في عيون دور القرية وظلالها وجدران حقولها

حرضته في اتجاه المتدرج...»[141]. وتنشطر الشخصية إلى الشخصية والشبح ، ويدور بين الشخصيتين حوار طويل:

اشتقنا لك يارجل!

أووه أشكرك كثيراً على هذه القنينة.

صمتا.. أخذ كل منهما كأسه.. أردف «هو»:

أنا هنا دائماً كما تعرف!

تبدو حزيناً..

نعم أبكي هذه القرية التي مزقتها آلات الشق القذرة، وحولتها إلى مجرد جزر صغيرة ومتروكة بإهمال، انظر إلى دورها التي تحولت إلى دار للإنس ودار للجن، ألا يستحق ذلك التأمل....[142].

وهكذا تفرض الرؤية المرتبطة بالبيئة نفسها على الشخصيات ولا تظهر الشخصيات إلا من زاوية ارتباطها بالبيئة، وهذا يعزز المسار العام للرواية .

خامساً: الإحساس بالمكان:

يعد المكان مكوناً مهماً في البناء الروائي، وقد تحدث باشلار عن جماليات المكان باستفاضة في كتابه جماليات المكان.

«وإذا كانت الرواية في المقام الأول فناً يضاهي الموسيقى في بعض تكويناته ويخضع لمقاييس مثل الإيقاع ودرجة السرعة، فإنها من جانب آخر تشبه الفنون التشكيلية: من رسمٍ، ونحتٍ، في تشكيلها للمكان»[143].

ولا يتناول النقد البيئي المكان – كوسيط للتعبير عن الارتباط بسياق طبيعي محدد أو كاغتراب عنه – بل يدعو إلى أن يقدم الأدب تأملاً حول

العلاقة بين الطبيعة البشرية وغير البشرية وتقيم المقاربة البيئية عالياً الإحساس الأدبي بالمكان[144].

ونجد في هذه الرواية أن المكان ليس مكاناً سلبياً، ولا يقدم إشارات للحالة النفسية للشخوص فحسب، المكان هنا بتفاصيله المختلفة يتسم بالحيوية، وينتعش بالحياة.. المكان هنا مفعم بالاخضرار، نابض بالروح. «الأمكنة عامرة بالأرواح»[145].

يصف الدار قائلاً: «يجثو فوق نكب كبير خرج عن الأرض على هيئة ديناصور مهول، ثلاثة أرباع جسده مدفونة، ليس النكب المتداخل مع الطابق الأرضي هو الذي ساهم في تثبيت الدار ورسوخه، وإنما عمي الذي عمره بالأحاسيس الطيبة والمشاعر واللمسات، في الوقت الذي تخلى عنه أبي وبقية أبناء عمومته، إن أقدام عمي هي التي جعلته نابضاً بالحياة، بأغنامه التي تنطلق ثغاءاتها من كل ركن، وتسفر وجوهها المكللة بالقرون النافرة من كل نافذة صغيرة في الطابق الثاني. إن الثغاءات والأصوات عموماً تشيع الدفء في الجدران والحوامل الخشبية وتمدها بالصبر، خاصة ثغاءات نقش كما قال عمي»[146].

فالمكان «الدار» لا يمتلك مقومات بقائه من صلابة أحجاره، ومتانة أسسه.. بل من رقة المشاعر التي سكبها قلب عمه في أنساغ المكان، لقد بناه بلمسات الروح، وطفق يوطد العلاقة بينه وبين الدار وساكنيه من الإنسان والحيوان.. الحيوانات ليست كائنات تتخذ من الدار قراراً لها بل مولدات تشيع «الدفء في الجدران والحوامل الخشبية» وتبث في كل ذرة منه الصبر على مقاومة عوادي الزمن «فيالروعة العلاقة ويا لطراوة التعبير عنها».

كما يرى أن الاقتراب من الروح هو سر الحياة:

«الجمال في دواخلنا، ألا ترى أن الإنسان يعيش هنا منذ آلاف السنوات؟ – وجدوا أنفسهم فعاشوا»[147].

ومن مقتضيات الحياة الروحية الإصغاء للكائنات، وهو قيمة من القيم الروحية النبيلة التي تقترب بالإنسان من إدراك أسرار الخالق في خلقه، لكن ضجيج الحياة المعاصرة حال بين الروح و ما تشتهي، ووجدنا أنفسنا أسارى هذا الفضاء المعجون بصخب الآلة، المملوء بضجيج الحياة الرتيبة، التي غدونا فيها تروساً صماء في جسد آلة.

«أصغي بحب لكل المخلوقات الجميلة التي تتباهى بأرديتها وألوانها وأنغامها لم يكن سهلاً أن نلتقي»(148).

إن هناك حفاوة بالمكان المتمثل بالقرية تتمظهر بعدد من المظاهر، منها قوله:

«الضباب أتى الضباب رحل وأنت تعرف كل شيء، على رأس هذه القرية سقط أسلافك، وفوق صخورها حط جبين أبيك ومثل ذلك فعلت أقدام الأجداد وجباه الأمهات»(149) وهذا تدليل على انتماء عميق للمكان وهو ليس انتماء آنياً، بل يمد جذوره في تاريخ الآباء والأجداد، ولذا تعود الشخصية لتخاطب تراب القرية بلغة التبجيل والتقديس «أنحني أمامك أيها التراب الأخضر» فالانحناء لخضرة التراب يعادل الاحتفاء باخضرار الحياة.

إن المكان هنا ليس تضاريس جغرافية باهتة، إنه شيء آخر.. ذاكرة تختبئ فيها ذكريات الحياة، وتتباسق فيها أمنيات القلوب، وتنساب فيها سواقي الحنين.

«في ذلك المكان الذي انطمرت فيه سواقي الحنين تحنطت ذكريات جميلة وحزينة لنساء ورجال غادروا صوب بحر العرب»(150).

«عادت عيناه تقلب صفحات المدرجات والمدرجات تطوي (تليم) تجاعيدها المتقاربة إلى أن وصل الدار.. التي أرادت شرايينه وأوردته أن تتناولها، لقد صارت الآن داراً خربة متهالكة.. بل هيكل يريد أن يلقي عظامه بعد أن جرده الزمن من شحومه ولحومه» ص 72.

وإذا كان عنصر المكان قد حظي بتلك الحفاوة، فإن الرواية لا تفتأ تخضب عنصر الزمان بخضاب البيئة ، وتحني كفيه بحنّاء البهاء.

«في ذلك اليوم الذي سافر فيه خالي لأول مرة وبعد انقشاع الضباب مباشرة»[151]. «ها هو الضباب يلتف ومعه تلتف الأيام التي عاشته دون أن يعي»[152].

وتجد إحساساً بتحول الزمن «أحياناً أحدث أبي وأطلق مقاطع من أناشيد الفلاحين والرعاة والأخدام كنت أحيانا أعطي لكل موسم أغانيه وأشواقه وتلاحينه»[153] إنه يقدم لكل موسم أغانيه وأشواقه وتلاحينه، بل يرسم الزمن في صورة حسية يغدو فيها لابساً عباءة الضباب: «لم يصدق أن هذا اليوم الضبابي سيمنحه أمنية»[154].

سادساً: التنــاص:

نتناول التناص هنا من منظور بيئي، يمكن أن نفرعه في شتلتين اثنتين هما:

- التناص على مستوى البنية النصية لنص الرواية.
- التناص على مستوى البنية النصية لنص البيئة.

أولاً: التناص على مستوى البنية النصية للنص الروائي:

ونقصد به تداخل النصوص الأدبية في النص الأدبي موضوع التناول، حيث يقوم الروائي باستدعاء نصوص أدبية تتماس ونصه الإبداعي، حيث نلحظ أن هاجس التوحد بالطبيعة، العالم الريفي، كان باعثاً لذات المبدع في أن تستدعي عدداً من النصوص الإبداعية التي انشغلت بالطبيعة، وعالم الريف، وتم تذويبها بشكل تلقائي، أسهم في ثراء عالم النص إذ لقحه بلقاح جديد.

وإذا كانت الطبيعة تشكل تواشجاً بين عناصرها، فإن النص يعد شبكة من العلاقات المترابطة أفقياً من خلال ترابط المستويات اللغوية: المفردة، التركيب، المقطع .. ورأسياً في تقاطعه وتواشجه مع نصوص أدبية سردية وشعرية أخرى يجعله أشبه ما يكون بواحة تتشابك أشجارها وتتداخل أغصانها، ومن ذلك: وصفه العصفور: «هل أجنحته الصغيرة ضعيفة فلا (تساعداه) على العلو، أم أنه شغوف بعلاقاته الحميمة مع الفلاحين والطرقات والجدران الواطئة؟ أهو كذلك أم ماذا.. يا لطرافة سماحته!»[155].

ويبدو أن الصورة التي قدمها نص الشاعر الزبيري «البلبل» كانت شاخصة في لاوعي الروائي محمد عبدالوكيل وهو يستقدم البلبل العصفور من البيئة إلى النص، حيث يقول الزبيري:

بعثت الصبابة يا بلبل كأنك خالقها الأول[156]

... إلى قوله:

جناحك فيك فلم لا تطير إلى ما تحب وما تأمل

كما أن كلاً منهما قد اتخذ من البلبل معادلاً موضوعياً، فالزبيري يقول:

أفي عالم الطير لؤم الوشاة ومن يتجسس أو ينقل؟

والروائي هنا يقول: «يغادر عشه باحثاً عن الغذاء والحرية»[157].

كما نجد تناصاً آخر في نهاية القصة، حيث يقول: «وتصارع في أعماقه المواجع ويزداد الحنين، الحنين إلى شيء لا يدرك كنهه... الحنين إلى شيءٍ غامضٍ دفين ما يكاد يعثر عليه حتى يفقده. شيءٌ ضائع معلق بين دفتي سحابتين لا ضبابتين.. ترى هل القرية منتهى المحطات.. آخر الأماكن؟ هل هي الزاوية التي تخبئ الكنز ؟»[158].

«تمنيت وأنا بعيد عن شجرتي لو أن جنياً يحضرها إلي لكن من أين لي هذا الجني..؟»(159).

«كيف أسلخ من جسدها جلدي؟

أهي الإنسان وأنا الشجرة، أم هي الشجرة وأنا الإنسان

أم كلانا في هذا الفضاء أغصان خضراء؟»(160)

ثانياً: التناص على مستوى البنية النصية لنص البيئة:

يذهب النقد البيئي إلى تبني الرؤية التناصية التي تموضع القيمة في الكليات الطبيعية، وفي العلاقات التبادلية التي تشكلها على غرار ما فعل (فش) في موضعته المعنى في سياق مجتمع خطاب محدد وإنكار وجوده بشكل مستقل(161).

فإذا كان النص الأدبي يحفل بتداخل عدد من النصوص، فإن البيئة تتداخل فيها العناصر المختلفة، حيث لا قيمة لعنصر من عناصرها مستقلاً عن العناصر الأخرى.

«العصافير يا الله ما أجمل صفير أشداقها، وألوان ريشها وعيونها، وإيقاع أقدامها ومناقيرها لعلها أرواح أجدادنا تتناسخ لحظة الوفاة لتصير على شكل طيور وحمام وعصافير وهداهد لتخبرنا بقدوم المواسم وتقلبات المناخ..(162).

«مناوشات القرية الشبيهة براعية رشيقة لا تنتهي وعدسة العاشق المثبتة إلى صندوق الذاكرة تمسح كل شيء.. في كل زاوية سقطت ضحكة دون قصد ومن كل نافذة يأتي صوت نواح، وشوق لغائب، وفوق كل شجرة روح إنسان مات جسدها في أحد موانئ العالم»(163).

«لم يدر (ن) كيف ارتجت الأرض وأخرجت من رحمها هذه الفتاة

السمراء المرتوية بدماء شفافة، مثل زرع اشتدت خضرته تحت سياط المطر الموسمي والشموس الصيفية الصائتة»(164).

«.. إذن الغربان هي التي أسست أول مقبرة في تاريخ الكائنات، وما يدرينا لعل البشر هم الذين أسسوا ذلك والغربان حاكتهم، ذهبت الغربان تطير بين مهاوي الجبال، نأت، دخلت الفضاء الغربي.. إلى أين تتجه فهذا ليس موسمها إنها لا تأتي إلا مع البذار.. لا .. لا.. حسناً الآن تذكرت لعلها راحلة إلى أمكنة أخرى تبدأ مواسمها الآن»(165).

الخاتمــة

من خلال ما سبق نلحظ الآتي:

- نجد أننا أمام عمل قصصي متفرد في رؤيته وفي بنيته الفنية، ينطلق من وعي راسخ ويتخذ من البيئة منطلقاً، أو مناصاً، لبناء فضائه، مما يجعلنا نؤمن بأن التجربة السردية في اليمن تقدم باقتدار – الإبداع الأصيل المتجاوز، وتثري الفضاء السردي العربي بالمتجدد، دون ولعٍ بالضجيج الواهي، أو التجريب السطحي المرتعش.
- أن البنية الرؤيوية والبنية الفنية قد تواشجتا في تجسيد اهتمام الرواية بالبيئة.
- أن الرؤية قد تمظهرت بعدد من المظاهر أبرزها:
- البحث عن الذات، حيث تتجلى البيئة مناخاً دافئاً يحتضن الذات ويحميها من غوائل التدمير.
- المقارنة بين المدينة والقرية.
- إحياء علاقة الألفة بين الإنسان والطبيعة – المقارنة بين عالم القرية وعالم المدينة، والانتصار لبيئة القرية بوصفها بديلاً، والعناية بنقاء القرية، تجسيد موضوع الهجرة، التكامل والتآلف بين عناصر البيئة.

أما البنية الفنية، فقد تجسدت فيما يأتي:

- أولاً: تشكيل المعجم اللغوي، حيث صبغت البيئة معجم الرواية بصبغتها وكانت هناك وفرة لمعجم الطبيعة.
- كما تجلى ذلك في التركيب من حيث الجمل الوصفية، الاستطراد في سرد تفاصيل القرية والبنية التبادلية.

– الصورة التي أخذت عدداً من التجليات: الأول: أنسنة البيئة، ومن ملامح أنسنة مفردات البيئة أنسنة الطيور والحيوان والجمادات.

– وهناك عملية عكسية هي التطبيع، ومن ذلك تطبيع الإنسان وتطبيع المجردات.

– بناء الشخصية: حيث إن الشخصيات تتحقق في الرواية بقدر علاقتها بالبيئة الإحساس بالمكان: حيث لم يكن عنصر المكان عنصراً بنائياً معزولاً عن علاقته بالأحاسيس العميقة للشخصيات.

– أما التناص فقد تم تناوله من زاويتين، هما: أولاً: التناص على مستوى البنية النصية لنص الرواية، وفيه تم التركيز على تناص الرواية مع النصوص الإبداعية التي لها علاقة بالبيئة.

ثانياً: التناص على مستوى البنية النصية لنص البيئة، وفيه تم نقل مفهوم التناص إلى مستوى البيئة وأسميناه التناص البيئي.

الهوامش

1) فصل ذلك الدكتور/ محمد الداوي في كتابه: موت الإنسان في الفكر الغربي المعاصر.

2) لسان العرب، ابن منظور، مادة (بوأ)، تقديم الشيخ عبدالله العلايلي، دار الجيل، بيروت، (د.ط).

3) النقد الإيكلوجي، مايكل برانش، ترجمة معين رومية، نوافذ، النادي الأدبي، جدة عدد 36، جمادى الأولى 1428هـ/مايو 2007م، النادي الأدبي، جدة، ص: 27، (مقدمة المترجم).

4) النقد الإيكلوجي، ص: 28، (مقدمة المترجم).

5) نفسه، ص: 27، (مقدمة المترجم).

6) نفسه، ص: 27، (مقدمة المترجم). وانظر الفلسفة البيئية ص 7، (مقدمة المترجم).

7) نفسه، ص: 28 ،(مقدمة المترجم).

8) انظر الفلسفة البيئية ص 10، (مقدمة المترجم).

9) نفسه، ص 9، (مقدمة المترجم).

10) سؤال الأخلاق، طه عبدالرحمن، المركز الثقافي العربي، ط 1، 2000م، ص 14، وما بعدها.

11) انظر الفلسفة البيئية ص 11، (مقدمة المترجم).

12) نفسه، ص 11، (مقدمة المترجم).

13) دراسات معرفية في الحداثة الغربية، عبد الوهاب المسيري، مكتبة الشروق الدولية، ط 1، 2006م، ص: 301.

14) النقد الإيكلوجي، ص: 43,

15) نفسه: ص: 40.

16) مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، أ. د. حفناوي بعلي، الدار العربية للعلوم – ناشرون ط 1، 2007م، ص: 342.

17) انظر الفلسفة البيئية، ج 2، عالم المعرفة، الكويت، تحرير مايكل زيمرمان، ترجمة معين شفيق رومية ص 115.

18) الإسلام بين الشرق والغرب، مؤسسة العلم الحديث، بيروت، ترجمة: محمد يوسف عدس، 1992م، ص: 309.

19) انظر الفلسفة البيئية، ص 14.

20) انظر الفلسفة البيئية، تحديات الأخلاق في البيئة، ص: 204.

21) مدخل إلى نظرية النقد المقارن، ص: 334.

22) النقد الإيكولوجي، ص: 27.

23) نفسه، ص: 44.

24) نفسه، ص: 32.

25) النقد الإيكولوجي، ص: 45-46.

26) نفسه، ص: 33 وما بعدها.

27) النقد الإيكولوجي، ص: 32.

28) نفسه، ص: 43.

29) نفسه، ص: 34.

30) نفسه، ص: 37.

31) نفسه، ص: 43.

32) نفسه، ص: 48.

33) نفسه، ص: 47.

34) نفسه، ص: 39.

35) محمد عبدالوكيل جازم:
- قاص وروائي.
- صدر له:
- حجم الرائحة مجموعة قصصية، نادي القصة 2001م.
- نهايات قمحية، رواية، اتحاد الأدباء صنعاء، 2003م.
- اليمن في عيوني، قراءة في تنهدات الأمكنة، الهيئة العامة للكتاب، 2005م.
- البرد، مجموعة قصصية ، الهيئة العامة للكتاب، صنعاء 2006م.

36) الضباب آتي.. الضباب رحل ، محمد عبد الوكيل جازم، ط 1، دار نجاد للطباعة والنشر، صنعاء، 2007م ص: 6.

37) البرد، محمد عبدالوكيل جازم، ط 1، الهيئة العامة للكتاب، صنعاء 2006م ص7 و8.

38) الضباب آتي.. الضباب رحل، ص: 12.

39) **الضباب آتي الضباب رحل، ص:** 14.
40) **نفسه، ص:** 5.
41) **الضباب آتي.. الضباب رحل، ص:** 14.
42) **نفسه، ص:** 75.
43) **نفسه، ص:** 72.
44) **نفسه، ص:** 9.
45) **الضباب آتي.. الضباب رحل، ص:** 12.
46) **نفسه، ص:** 8.
47) **نفسه، ص:** 13.
44) **نفسه، ص:** 10-11.
49) **نفسه، ص:** 14.
50) **الضباب آتي.. الضباب رحل، ص:** 9.
51) **نفسه: ص** 19.
52) **نفسه: ص** 19.
53) **نفسه، ص:** 12-13.
54) **نفسه، ص:** 8.
55) **الضباب آتي.. الضباب رحل، ص:** 9.
56) **نفسه : ص** 70.
57) **نفسه، ص** 6.
58) **نفسه: ص** 68.
59) **نفسه: ص** 70.
60) **الضباب آتي الضباب رحل: ص** 77.
61) **نفسه: ص** 47.
62) **الضباب آتي الضباب رحل: ص** 48.
63) **نفسه: ص** 82.
64) **نفسه: ص** 79.

65) **الضباب أتى الضباب رحل: ص** 13.

66) **الجَمْشُ، أو الجماش: هو الغطاء باللهجة اليمنية.**

67) **الضباب أتى الضباب رحل: ص** 58.

68) **الضباب أتى الضباب رحل: ص** 17.

68) **الضباب أتى الضباب رحل: ص** 30.

70) **نفسه: ص** 31.

71) **نفسه: ص** 69.

72) **نفسه، ص:** 12.

73) **الضباب أتى.. الضباب رحل، ص:** 12.

74) **القفة: وعاء يصنع من سعف النخل وتوضع فيه الأشياء، وعادة ما تحمله النساء على رؤوسهن.**

75) **الضباب أتى.. الضباب رحل، ص:** 12.

76) **نفسه، ص:** 13.

77) **الضباب أتى الضباب رحل: ص** 17.

78) **الضباب أتى الضباب رحل: ص** 44.

79) **نفسه: ص** 71.

80) **نفسه: ص** 15.

81) **نفسه: ص** 18.

82) **نفسه: ص** 16.

83) **نفسه: ص** 19.

84) **الضباب أتى الضباب رحل: ص** 20.

85) **نفسه: ص** 20- 21.

86) **نفسه: ص** 17.

87) **الضباب أتى.. الضباب رحل: ص** 7.

88) **نفسه: ص** 6.

89) **نفسه: ص** 11.

90) الضباب أتى.. الضباب رحل: ص 9.

91) نفسه: ص 6.

92) نفسه: ص 7.

93) نفسه: ص 13.

94) نفسه: ص 17.

94) بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، د. سيزا أحمد قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م، ص: 82.

95) الضباب أتى.. الضباب رحل، ص 5.

97) نفسه: ص 6-7.

98) نفسه: ص 7.

99) نفسه: ص 13.

100) الضباب أتى.. الضباب رحل، ص: 14.

101) نفسه: ص 6.

102) نفسه: ص 12.

103) نفسه: ص 17.

104) الضباب أتى.. الضباب رحل: ص 17.

105) نفسه: 6.

106) نفسه: 7.

107) نفسه: ص 7.

108) الضباب أتى الضباب رحل: 8.

109) نفسه: ص 11.

110) نفسه: ص 27.

111) نفسه: ص 25.

112) نفسه: ص 26.

113) الضباب أتى.. الضباب رحل: ص 80.

114) نفسه: ص 54.

115) نفسه: ص 54.

116) نفسه: ص 94.

117) نفسه: ص 20.

118) نفسه: ص 20.

119) نفسه: ص 25.

120) نفسه: ص 84.

121) الضباب أتى.. الضباب رحل: ص 21.

122) نفسه: ص 26.

123) نفسه: ص 34.

124) نفسه: ص 35.

125) نفسه: ص 58.

126) الضباب أتى.. الضباب رحل: ص 25-26.

127) نفسه: ص 60.

128) نفسه: ص 82.

129) نفسه: ص 82.

130) نفسه : ص 62.

131) نفسه: ص 6.

132) نفسه: ص 14.

133) الضباب أتى.. الضباب رحل: ص 14.

134) نفسه: ص 13.

135) نفسه: ص 9.

136) نفسه: ص 9.

137) نفسه: ص 34.

138) في الأدب والفكر : دراسة في الشعر والنثر ، عبد الوهاب المسيري ، مكتبة دار الشروق العالمية ، بيروت ،ط 1، 2007م: ص 26.

139) الضباب أتى.. الضباب رحل: ص 29.

140) نفسه: ص 65.

141) الضباب أتى.. الضباب رحل: ص 69.

142) نفسه: ص 70.

143) بناء الرواية : ص 74.

144) النقد الإيكولوجي: ص 47.

145) الضباب أتى.. الضباب رحل: ص 14.

146) نفسه: ص 38.

147) نفسه: ص 75.

148) الضباب أتى... الضباب رحل: ص 76.

149) نفسه : ص 6.

150) نفسه: ص 11.

151) الضباب أتى.. الضباب رحل، ص: 100.

152) نفسه: ص 14.

153) نفسه: ص: 81.

154) نفسه : ص: 58.

155) الضباب أتى.. الضباب رحل، ص: 8.

156) الأعمال الشعرية الكاملة، محمد محمود الزبيري ، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء 2004م ص 362.

157) الضباب أتى.. الضباب رحل: ص 8.

158) نفسه: ص 14.

159) نفسه: ص 18.

160) نفسه: ص 18.

161) النقد الإيكولوجي، ص: 37.

162) الضباب أتى.. الضباب رحل : ص 69.

163) نفسه: ص 69.

164) نفسه: ص 73.

165) نفسه: ص 28.

المصادر والمراجع

1) الإسلام بين الشرق والغرب، مؤسسة العلم الحديث، بيروت، محمد يوسف عدس ترجمة : 1992م.

2) محمد يوسف عدس، ط 1، لسان العرب، ابن منظور، مادة (بوأ).

3) الأعمال الشعرية الكاملة، محمد محمود الزبيري، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء 2004م.

4) البرد، محمد عبدالوكيل جازم، ط 1، الهيئة العامة للكتاب، صنعاء، 2006م.

5) بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ د. سيزا أحمد قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م.

6) دراسات معرفية في الحداثة الغربية، عبد الوهاب المسيري، مكتبة الشروق الدولية، ط 1، 2006م.

7) سؤال الأخلاق، طه عبدالرحمن، المركز الثقافي العربي، ط 1، 2000م.

8) الضباب أتى.. الضباب رحل، محمد عبدالوكيل جازم، ط 1، دار نجاد للطباعة والنشر، صنعاء، 2007م .

9) الفلسفة البيئية، ج 1، عالم المعرفة، الكويت، تحرير مايكل زيمرمان، ترجمة معين شفيق رومية 2006م.

10) الفلسفة البيئية، ج 2، عالم المعرفة، الكويت، تحرير مايكل زيمرمان، ترجمة: معين شفيق رومية 2006م.

11) في الأدب والفكر: دراسة في الشعر والنثر، عبدالوهاب المسيري، مكتبة دار الشروق العالمية، بيروت، ط 1، 2007م.

12) لسان العرب، ابن منظور، مادة (بوأ)، تقديم الشيخ عبدالله العلايلي، دار الجيل، بيروت، (د ط).

13) مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، أ. د حفناوي بعلي، الدار العربية للعلوم – ناشرون ط 1، 2007م.

14) النقد الإيكولوجي، مايكل برانش، ترجمة معين رومية، نوافذ ، النادي الأدبي، جدة عدد 36، جمادى الأولى 1428هـ/مايو 2007.

الرواية العمانية في الألفية الثالثة:
أفق الرصد والتحولات

عبدالعزيز الفارسي

مدخـــــل:

على الرغم من دخولنا الألفية الثالثة منذ عقد كامل من الزمن تقريباً، إلا أن الرواية في عمان هي الأقل إنتاجاً. يقول القاص والمثقف العماني المعروف سالم آل تويّة في تحليله لقلة الإنتاج الروائي في عمان: «الرواية في عُمان ليست غائبة؛ فمعنى هذا أنها كانت حاضرة ثم غابت، وقد يكون الأدق القول: إن الرواية في عُمان نشأت متزامنة مع القصة القصيرة، كأحد الأشكال السردية الوافدة، ولكون كتابتها أكثر تعقيداً وأطول زمناً من القصة، ولحاجتها إلى خبرات كتابية وحياتية وتخطيط... إلخ، قلَّ عدد كتّابها باعتبارها أيضاً فناً لا تتميز ملامحه إلا بتوافره بكمّ معقول. منذ البداية قليلون كانوا كتاب الرواية، وباستثناء رواية «ملائكة الجبل الأخضر» لعبدالله الطائي، أو روايتي سيف السعدي، أو روايتي علي المعمري «رابية الخطار» و«عليٌّ الزّمان» على سبيل المثال، لا نجد تراكماً معقولاً عدا إصدارات سعود المظفر الروائية التي لا تقل عن سبع روايات، علماً بأن الحديث هنا إحصائي

لا يخضع لمقارنات، ولا يلتفت إلى مستوى إبداعي، والمفارقة أن هذا الإنتاج الروائي غير مقروء قراءة نقدية متفحصة حتى هذه اللحظة؛ فقد جرت العادة على الصمت بصفته أبلغ[1]. وباستثناء كتّاب معدودين على الأصابع، فإن معظم من كتبوا الرواية، كانوا في الأصل ومازالوا كتاب قصة أو شعراء فصحى أو من شعراء النبط !.

مقدمـــة:

لقد كانت تجربة سعود المظفر هي التجربة الروائية العمانية الأكثر غزارة في القرن العشرين، وكانت تمثل رصداً لانتقال المجتمع العماني، من حالاته الأولى إلى التمدن المزعوم. يقول الدكتور أحمد الطريسي عن تجربة سعود المظفر: «لقد عودنا سعود المظفر، في جل رواياته المنشورة، أن ينوع في أساليب التقنية الروائية، ونظم بنائها الفني، وتكفي الإشارة هنا، إلى رواياته الثلاث: المعلم عبدالرزاق، ورمال وجليد، والشيخ، فهذه الروايات الثلاث، تمتاز بصراع شخصياتها التي تنتمي إلى عدة شرائح اجتماعية وفكرية ونفسية، كما أنها تمتاز أيضا بروح الانسجام وفق منطق الكتابة الروائية، ونمو الحدث وسيرورته في النص الروائي، وأيضا باعتماد عنصر الأحلام بشكل مكثف للكشف عن حالة أو موقف، في إطار جزئي أو كلي للشخصية، سواء أعانت هذه الشخصية، محورية أم ثانوية، في النص الروائي. ثم إن هناك شيئا آخر، ينبغي أن نشير إليه، وهو أن الكاتب: يشعر معه القارئ: أن جميع أعماله الروائية يستغرقها هم واحد، وتجمعها رؤيا واحدة، فالكاتب في كل رواية يعالج مشكلا له علاقة بمشاكل رواياته السابقة، وكأن ما يريد الكشف عنه، يظل يهرب منه باستمرار، ولا يستسلم له بسهولة. هكذا تظل كل كتابة جديدة مرتبطة بكتاباته السابقة. إن الإنسان الذي يعيش التمزق في مرحلة انتقالية حاسمة، هو العصب الأساسي في لحمة الحدث الروائي»[2]، إذن فلقد كانت الشخوص والأماكن والأحداث في

حالة تواؤم مع إحداثيات المجتمع وحالاته المختلفة، لكن أقلام بعض النقّاد وكتّاب الرواية اللاحقين تتهم ذلك الإرث المظفري بالكلاسيكية في الطرح، واستهلاكية المواضيع المنتقاة ، ففي قراءة لمحمد القصبي، بعنوان: (رجال من جبال الحجر التناسلية.. وأشياء أخرى)، نجده يفتتح ورقته بالقول: «أظنها رحلة مرهقة.. لغيري مثلما هي لي، تلك التي صعدت وهبطت فيها جبال الحجر.. مراراً.. خلف الشيخ حمود الجبلي، وحين شد الرحال إلى العاصمة... تعقبته.. حتى في نوبات فانتازيته.. كنت أحاول أن أمسك بتلابيبه لأواجهه.. واعترف كقارئ.. أنني لم أوفق كثيراً.. ربما يتحمل مسؤولية ذلك.. سعود المظفر نفسه، فقد غيبه عشقه للوصف البلاغي.. حتى أنه لم يترك لا الجبال ولا الطرق.. ولا حتى لحى وشوارب شخصيات اللحظة العابرة.. كمراسل أو خادم أو زائر دون وصف دقيق.. فتلاهى عن الغوص أكثر بين خلايا حمود الجبلي..»[3] لكن هذا النقد للمنحى كان من المنطقي أن يثمر نتاجاً مغايراً، فهل نجح الكتاب الجدد في الألفية الثالثة في تجاوز تلك الكلاسيكية؟ .. وهل طرقت رواياتهم حقاً أراض جديدة لم تلمسها أقلام السابقين؟ . وهل حملوا المكان والشخوص والقارئ معهم في هذا البحث؟.. وهل نجحوا حقاً في صناعة كتابة جديدة ومغايرة تغري بالمتابعة؟..

الروايات المدروسة:

1 – دايزيبام 2 – الوخز 3 – المعلقة الأخيرة (حسين العبري)

4 – رحلة أبو زيد العماني 5 – الخشت (محمد سيف الرحبي)

6 – حز القيد 7 – بين الصحراء والماء (محمد عيد العريمي)

8 – رابية الخطار 9 – همس الجسور (علي المعمري)

10 – فيزياء 1 (بدرية الشحي) 11 – حفلة الموت (فاطمة الشيدي)

12 – منامات (جوخة الحارثي) 13 – رحلة البحث عن الذات (حسن اللواتي)

14 – السفر آخر الليل (يعقوب الخنبشي) 15 – ولد العجيلي (محمد المسروري)

16 – الأشياء ليست في أماكنها (هدى الجهوري)

17 – تبكي الأرض.. يضحك زحل (عبدالعزيز الفارسي)

18 – أحوال القبائل (أحمد الزبيدي)

19 – أيام في الجنة 20 – صابرة وأصيلة (غالية آل سعيد)

هاجس التغيير:

لم تخل الرواية العمانية من إشكاليات كانت واضحة تماماً للنقاد. تقول شريفة اليحيائي في سياق الحديث عن الرواية العمانية واقعها وطموحها: «تجدر الإشارة قبل التغلغل في الموضوع إلى طرح إشكاليتين بشأن الرواية العمانية، الأولى إشكالية المصطلح، والثانية إشكالية واقع الرواية. تكمن الإشكالية الأولى في بيان المقصود بمصطلح الرواية العمانية أو بالنص السردي العماني أما الإشكالية الثانية فتتعلق بواقع الرواية العمانية في حالة وضوح المفهوم؟. إن مناقشة هاتين الإشكاليتين يستدعي تأملا واقعيا وموازنات تربط الرواية العمانية، حضورها ومشهديتها بمثيلتها من الرواية الخليجية، ولا نود المغالاة في الموازنات مع الرواية العربية نتيجة المفارقات التاريخية والثيماتية والفنية...وعلى الرغم من صحة النسبة، فالرواية العمانية مقارنة بالرواية الخليجية ومقارنة بالأنواع الأدبية الأخرى كالشعر والقصة محليا وقطريا تعيش افتقاراً إنتاجياً كماً ونوعاً.... وفي اعتقادي الشخصي لو شعر الروائي العماني بالرغبة الحقيقية في تأسيس جنس أدبي روائي يتلاقى مع الأجناس الروائية في الخليج والعالم العربي

في طبيعة الطرح واللغة والمضمون لكانت الرواية العمانية اليوم يشار إليها بالبنان، مثلما هو في الرواية الكويتية والسعودية بصفة خاصة»[4]. هذه اللفتات النقدية التي تحاول وضع الرواية العمانية في دائرة المساءلة دفعت بالكتاب الجدد لمحاولة التغيير باستمرار، وبالرغم من قلة الروايات العمانية، إلا أن هاجس التغيير واضح جداً، وهو السمة البارزة لكل الكتابات الجديدة. يتأتى هذا التغيير على مستويات منها: الشكل، المكان، الزمان، المضمون، وتغيير الواقع... إن كل الروايات بلا استثناء تحمل إحدى تجليات هذا الهاجس، وهذا ما ستتعرض له الأجزاء التالية من هذه الورقة.

استحداث الأشكال الجديدة:

تتبنى بعض الروايات الجديدة مفاهيم حديثة في الرواية، وتسعى بعضها إلى طرح أشكال روائية غير مستخدمة بكثرة على الصعيد العربي، فرواية المعلقة الأخيرة تطابق نموذج «الشوسيتسو» الياباني مثلاً، ورواية دايزيبام تمثل دعوة لكتابة روائية غير مألوفة يختلط فيها السرد بالداخل المتأمل في التقاطة نفسية مستمرة.. وعلى صعيد آخر تطرح رواية «منامات» لجوخة الحارثي، حالة سردية مغايرة ومغامرة أيضاً، مستفيدة بشكل جيد من البنية الصوفية، فيجيء النص الروائي بنية صوفية متماسكة، يقذف بالإشارات والإيماءات، ويشير من بعيد إلى المسارب الخفية للنص. يقول سالم آل تويّة: «ومن الأسماء الجديدة برزت جوخة الحارثي في (رواية) «منامات» في ارتباك آخر جديد تورطه الرغبة في التصنيف، بمعنى أن السرد هنا لا يذهب خالصاً للرواية، وهناك من يراها مع «دايزيبام» حسين العبري أقرب إلى السيرة الذاتية»[5].. وهذه الرغبة لم تمنع من شطحات كتابية قذفت بعمل مثل «رحلة البحث عن الذات» إلى منصة المساءلة عن كونه فعلاً، رواية أم توثيقا ثقافياً، لمقولات ومنقولات أدبية، مخضّباً ببعض السرد. «فيُلاحظ منذ بداية النص البناء السردي الذي فُرض ليتمشى مع الفكرة

القائمة على الانغلاق، فانسحب ذلك على السرد الذي انغلق بدوره حول جملة من التفاصيل والرموز والدلالات التي سُخرت لإظهار جوانب مثل (التوبة، الطهارة، الهروب، السلوك..) على حساب تحليل شخصية البطل والولوج في عوالمها، فخلت الرموز من الإشارات العميقة، وطغت المباشرة على الجمل، وحُملت اللغة شحنات لم تؤد وظيفتها كونها ذهبت في غير اتجاه، بالرغم من تمكن الكاتب من الإمساك بها، لكنه لم يوجهها إلى فضاءات تقحم المتلقي في قبول هذه المغامرة، وطغيان عوامل ثانوية أخرى في صياغة البناء، وكأننا مع بكاء بطل، وليس مع بطل يبكي، بمعنى آخر، سطوة المفعول به – المدلول على الفاعل – الدال، وصعوبة التواصل بينهما، فمالت كفته لصالح الزرائعي منه، أي التوبة وكأنها هي البطل»[6].

شهوة السرد . . فجيعة الحقيقة:

تنظر الرواية العمانية إلى الحقيقة بطرق مختلفة، لكنها تفكر دائماً بأن للحقيقة أكثر من وجه، وأن السرد يحتاج أحياناً أكثر من صوت كي يصل، وعلى الرغم من هيمنة السارد العليم في جل الروايات الحديثة، إلا أن هناك محاولات جادة لفرض الحقيقة بكل أوجهها، أو سحب القارئ ليشارك في صناعة الرواية، والأمثلة على ذلك في أكثر من رواية. فرحلة «أبو زيد» العماني راوحت بين البطل وحبيبته في تناول معطيات الحدث، ورواية هدى الجهوري "الأشياء ليست في أماكنها" حرصت على فعل ذات الشيء لتتمكن من الوصول إلى النهاية بطريقة محكمة.

وكانت لرواية «همس الجسور» لعبتها الخاصة. يقول حمود الشكيلي في قراءة قدمها حول هذه الرواية في النادي الثقافي بمسقط في يناير 2009: «طرقت رواية"همس الجسور» محكياً منسياً من التاريخ العماني، وتم تناول هذا المحكي بحكي غير مألوف في الرواية العمانية، بل سنجزم أن بعض ما ميز هذه الرواية لم يطرق كثيرا في الرواية العربية، فثمة لعبة فنية بين أهم

شخصيتين راويتين في الرواية، إذ استطاعت الشخصيتان تبادل الأدوار في كفتي الميزان السردي (راوياً ومروياً له) حتى إن هذا التبادل جعل التشكيك واردا في بعض فصول الرواية عندما نرغب في تحديد المروي له إن كان من داخل الحكاية أو من خارجها».

أما رواية «تبكي الأرض.. يضحك زحل»، فاحتفت بتعدد الرواة وأوجه الحقيقة، لتخلق مساحة من المشاركة غير مساحة الصوت الوحيد.. بل وأشركت القارئ في اللعبة بالتعتيم التام على قضية قتل زاهر بخيت، الشخصية المحورية في القرية.

تغيير الأماكن . . تعمير الروح:

يبرز التناسب الفكري بين المكان والإنسان في معظم الروايات العمانية بشكل متفاوت، حيث نجد أن معظم الكتاب يحاولون إيجاد نوع من التناسب بين المكان والشخصية الروائية، بحيث تكون الشخصية انعكاساً لما هو موجود في الواقع(7)، وبالرغم من أن الرواية العمانية في القرن العشرين وثّقت تجارب متنوعة، ولم تغفل المكان العماني، إلا أنها في الألفية الجديدة تعمّدت أن تتعامل مع المكان بطرق مغايرة .. ففي حين نجد أن رواية «تبكي الأرض.. يضحك زحل» تلغي مسمى المكان تماماً – وإن كانت تشير إليه بالطقوس السائدة في الرواية – نجد رواية «السفر آخر الليل» تستغل طبيعة المكان ليلعب الدور الأهم في الراوية. دور الفاعل في توجيه التصرفات والطموحات. أما رواية «همس الجسور» فتعيد صياغة الداخل عن طريق النظر إليه من الخارج البعيد.. فهي تنظر إلى الحدث العماني القديم وتربطه بالواقع من خلال ترابط الجسور على الجناحين الآسيوي والأوربي لمدينة إسطنبول العريقة... ويتجنب حسن اللواتي ذكر المكان لحساسية الطرح، ولكن بعض الروايات تلح على توثيق المكان، وإن كان غير واضح التأثير في سير الحدث أو تكوين الشخصيات. إن هذا التعامل الحذر مع المكان يوضّح

رغبات المغايرة، وتجهيز الإجابات للأسئلة المتسلطة المتوقعة، وأحياناً حب الربط مع الآخر، وإعادة النظر إلينا من خلاله، كما يحدث في «الأشياء ليست في أماكنها» و«فيزياء» و«حفلة الموت».

العودة إلى البداية:

ما سرّ الرغبة التي نراها في كثير من الروايات للعودة إلى الرحم الأول؟. إن الاحتفاء بالطبيعة والجبال، والبداوة، والصحراء، والقرية، والتاريخ، والذات، والتصوف، أمر تتفق عليه كل هذه الروايات، ولا يخفى على المتأمل هذا الانزياح للداخل في مواجهة كل هذه الحياة. يرى البعض أن هناك اتفاقا ضمنيا على أن الاصطدام العنيف بالواقع إنما يحدث نتيجة خلل في مراحل النمو، ولا سبيل للتقدم ما لم نرمم الداخل. إن هذا التأويل يفترض الوعي التام عند كل الروائيين بكل دواخلهم وأعماق الدوافع المحفزة للكتابة، وهو أمر – على الرغم من عدم كونه مستحيلاً من الناحية النظرية – إلا أنه قد لا يكون الواقع حقاً.. فالتجربة الكتابية عند معظم هذه الكتابات هي التجارب الأولى؛ تجارب المغامرة وحب الاستكشاف.. ولذا فمن الواضح أن ذلك التأويل ليس هو الأنسب في هذا السياق.. وقد يرتبط الأمر أساساً بالرغبة في إعادة ترتيب أولويات الكتابة، وتقديم شيء مغاير للسائد من الكتابة في هذه المنطقة... وقد نجح البعض في ذلك، ولكن على الصعيد الآخر، فإن التراث العماني الحقيقي بمجمله لم يمس عبر هذه المسيرة الروائية بشكل دقيق، ولم يخرج روائي واحد يعيد النظر في مكونات هذا الإرث الضخم، أو يسائل تاريخنا القديم، وينقب فيه بشكل جيد ليخرج بحكايات لم تعط حقها ، ولم تقرأ بشكل جيد. يقول سالم آل تويّة: «سبب قلة الروائيين في عُمان عدم ملامسة تفاصيل الحياة هنا وتوظيفها في عمل سردي طويل: حيث يتم الاكتفاء – بدلاً من ذلك – بالاستغراق في الذاتيات وإفراغها – نفسياً – في قصص تتوسل البوح والإخبار، كما يتعلّق الأمر

بحاجة ماسة إلى بحث اجتماعي معمَّق يتناول الحضور الطاغي إلى حد لافت جداً للشخصية الوحيدة المعذبة والمنكوبة التي لا تعرف ماذا تفعل بالضبط في غرفة كئيبة أو خواء يسحق الشخصية كالحشرة، وفي المقابل تراجع حضور المجتمع في النص السردي كشخوص ومناخ وأحداث، فهذا الأخير يمثل المادة الخام لأي عمل سردي، وللرواية بشكل خاص»(8).

شهوة الأساطير، والموروث الشعبي . . البحث عن ذات جديدة:

تحتفي رواية «ولد العجيلي» ببطل شعبي يحمل نفس الاسم، تتناقل الأمثال والأغاني الخليجية سيرته، وتتخالط الحقائق عنه بالأساطير، بينما تركز «حفلة الموت» على ملابسات تستند إلى معتقدات ترتبط بالسحر والتغييب، وهو الموضوع الذي أعطي أكثر من حقه – في كل فنون السرد بعمان – بنفس طريقة التناول في كل مرة، ودون إعادة اختبار صدقه بنظرة جديدة... وبالرغم من أن استخدام الأسطورة، وتوظيف الموروث الشعبي يرفع من وتيرة المغايرة المنشودة – هذا إن كانت شيئاً يجب أن نسعى إليه متعمدين – إلا أن المحاكاة كانت سطحية جداً، ولا تعدو كونها نقلاً مباشراً للمسموع، دون الغوص في البنية النفسية للموروث، أو منشأ الأسطورة، أو التفاعل معها بشكل يفرز مادة غنية جديدة تساعد على فهم ما مضى واستشراف ما يأتي. بالرغم من هذا فإن التجريب ضرورة وجودية، وحق مشروع لأي كاتب، والأفضل في المستقبل المنتظر.

إعادة ترتيب التاريخ الجديد:

كتب صنع الله إبراهيم روايته المشهورة «وردة» التي اتخذت المكان العماني ساحة، وحركة تحرير ظفار موضوعاً لأحداثها... لكنها حملت قدراً غير بسيط من الجفاف السردي، الذي ساهم في تفاقمه الزج بالكثير من التواريخ واليوميات والأحداث التي بدت زائدة، ومحشورة بقصد التوثيق، ولم

يكن حذف أكثرهـا يؤثر على سير الحدث الأهم في الـنص.. ويدا غريباً للكثيرين أن يقوم كاتب من مصر بالكتابة عن هذا الموضوع، فائق الحساسية الذي لـم تكشف كل ملفاته بعد.. لكن هذا الملف أعيد فتحه روائياً عن طريق كاتب عماني هو علي المعمري في روايته «همس الجسور» التي تعيد قراءة التاريخ ، وتلك الذاكرة من وجهة نظر مغايرة، مهّد لها بجعل السارد الأهم خارج الإطار المكاني لتلك الذاكرة.. حيث كانت تركيا محور التقاء الأحداث والذكريات وقراءة التاريخ، وإسقاط علاقات الجسور بالتفاصيل الضائعة من هذا التاريخ الحساس. «وانفتح خطاب الرواية على عدة أجناس أدبية جعل الزمن تداخليا، فثمة أحداث وقعت في الزمن الماضي، وأخرى وقعت في الماضي القريب وأحداث أخرى كانت تجري في زمن سابق لصدور الرواية، وهذه الأخيرة أحداث أهم شخصية راوية، وهي الشخصية الراوية الرئيسة التي ظلت حية حتى نهاية الرواية، أما الشخصيتان الثانويتان، فقد احتمتا بالغياب، وهو غياب مصيري محتوم على المخلوقات بسائر أجناسها. شيد خطاب الرواية على توازي خطين للزمن، زمن القصة الأولى في السيرة، وزمن الحدث في الحكاية، وهذا التوازي الزمني قد قام على خطابات استرجاع في بعض المرات النادرة. كثرت شخصيات الرواية، وتعدد رواتها، بعض شخصياتها ستروي قصتها الذاتية وتتوارى خلف الحياة دون أن تصل نهاية آخر حدث في الرواية. لذلك سنسعى إلى إيضاح أهم رواة الرواية مبينين مدى أهمية كل راو وكيف تمت صياغة خطابه»[9]. أما «أحوال القبائل عشيَّة الانقلاب الإنكليزي في صلالة» تُعالج انقلاب سنة 1970م، وتداعياته، ومواقف الحركة الوطنية، ودور بريطانيا، ودسائس القوى الاستعمارية ومؤامراتها لتدمير القوى الوطنية وعلى رأسها ثورة ظفار، وتعاطي القوى الاجتماعية المختلفة مع الانقلاب[10] أما في «رحلة (أبو زيد) العماني» فإن القراءة التي تناولت أحداثاً شهدتها عمان في بداية التسعينيات من القرن الماضي، لكن قراءة الحدث بدت متحيزة، وبدا الحدث مجرد جسر

لعبور الرواية إلى نهايتها، وفي كل الأحوال، بدا العمل توثيقيا للمرحلة لا أكثر، كُتِب عن بعد (زماناً ورؤية).. لكن القراءة الأعمق، وإعادة ترتيب الحقائق، وتوجيه الرؤية إلى مناطق مختلفة عن السائد كانت في رواية «الوخز» التي تناولت أحداثاً مشابهة تماماً وقعت في بدايات الألفية الجديدة ، وتعاملت هذه الرواية مع السائد بروح ندّية تجبر القارئ على المتابعة والقراءة حتى النهاية. وكان الكاتب موفقاً باختياره لموضوع «الوخز» الذي يهدد بتحطيم بقايا مانتشبث به من حقوق وإنسانية، كأناس ينقسم وعيهم بين العيش في القرن الحادي والعشرين وبين العيش في أزمان بائدة انقرضت وما عادت إلا في سجل التخلف البشري[11]. إن «همس الجسور» و«الوخز» و«أحوال القبائل» تمثل توجهاً واعياً للدور الذي قد تقوم به الرواية في تعرية التاريخ، وتقديمه دون بهارات المنتصرين الذين يصرون على كتابته دائماً!.

أراضٍ بكر . . فضاءات أوسع :

استثمرت رواية «منامات» إرثاً صوفياً قلّما تناولته الرواية العربية بعين الاعتبار. «تدلف جوخة إلى فضائها السردي من خلال عنوان لافت لا يمكن تجاهله هو [منامات]، وهو يستدعي الكثير، وخصوصاً أنّها قد أثقلت نصّها بجمهرة من المقتطفات، والإحالات من مصادر تراثية، آونة، وحديثة، آونة أخرى. إنّ جوخة بصنيعها هذا ذي الشقّين، أي العنوان، والنصوص المضمّنة قدّمت مفتاحاً بل مفاتيح للقارئ يتمكّن بها من فتح مغاليق النّص، والتعامل معه بحيوية، بما تتيحه له تلك المفاتيح من نجاح في تطبيق بعض المقولات النقدية مثل [النّص المحاذي] في مقابل النّص المتن، وما يسمّى بـ[العبارات التصديرية] التي تنتشر انتشاراً واسعاً في الرواية، وتتلبّس بالنسيج العام لها لتصبح جزءاً متلاحماً معها، وتؤدي أدواراً جوهرية»[12].

وسعى حسن اللواتي لطرح موضوع «المثلية الجنسية» بشيء من

الجرأة، و «تُختصر الرواية على هذا النحو: شخص لوطي، يشعر بالذنب، ويستنجد بحل من السماء عبر منظومة الدين والأخلاق للخلاص من ذنبه، ويُلخص هكذا: جريمة، اعتراف، وعقوبة. الشذوذ بالفعل جريمة، لأنه فعل شائن لا ينسجم والسياق الفيزيولوجي والطبيعي للإنسان. حدث الإثم، لكن لهذا الإثم أسبابه، وظروفه الخاصة والعامة، بقي إثما مجرداً وحسب، وهنا ظهر الانفصام المطلق بين الخاص – الذات، وبين الموضوعي – العام الذي يمثله المجتمع والمغيب عن التأثير كأن البطل مفقود في جزيرة خالية من البشر، الكاتب هنا صادق في تشخيص المأزق والعزلة التي فرضها البطل على نفسه، حيث يكشف عن عمق مشكلة الأنا المصابة بالعجز، والتي تنفصل عن مكونها الأساسي وهو المجتمع ، وكلما غيب الفرد نفسه غيب المجتمع أو غاب عنه المجتمع ، فانساق خلف قيم زائفة لا تقدم له سوى المزيد من الضياع والتشتت»[13]..

لقد وظّفت روايتا حسين العبري «دايزيبام» و«المعلقة الأخيرة» توجهات وجودية عميقة، وركّزت بدرية الشحي على مفاهيم إنسانية وفيزيائية عابرة للزمان والمكان، وواجهت «حفلة الموت» الوجود الرجالي بآراء صادمة خلقت مفارقة بين مدخل الكاتبة نفسها، والمدخل الذي ولج منه معظم قراء النص.. تقول فاطمة الشيدي نفسها عن روايتها: «إن حكاية المغايبة في عمان حالة غريبة فعلا لا يمكن تصديقها، والإيمان بها، لذا كانت الكتابة عن هذه الحالة/ الثيمة/ الموت، محاولة للتخلص من هذه الفكرة المدببة، ومن الرعب منها، بتفكيكها وطرحها أرضا أمام قارئ لقصقصة ذيولها الطويلة المؤذية لزمن ليس بالقصير خارج دوائر الإيمانات والقناعات. إن ثيمة الموت والسحر في رواية حفلة الموت كانت مجرد مشجب لمدخل سردي غرائبي يمكن أن يشكل حالة سردية خاصة وجديدة في المشهد السردي العربي، بينما كان الرفض الاجتماعي بلسان الراوية للكثير من الإعاقات الفكرية والنفسية والفصامية الحادة للرجل وللمجتمع العماني والعربي بشكل عام، هو المدخل

الأهم للقارئ في هذه الرواية، إضافة إلى فكرة الحب العظيم أو المثالي، وهي فكرة السعادة الأعظم، والمشاعر الخالدة، ثم تأتي النهاية طوباوية، وهي النهاية السعيدة، أو المفتوحة، نحو السعادة في حالة انتصار لقيمة الأمل، أو التشبث بذيول الحلم في محاولة للنجاة من قبح الواقع»[14].

وعلى صعيد آخر اختلقت «رواية تبكي الأرض.. يضحك زحل» شخصيات وأحداثاً تسعى للتمرد على المألوف والممكن تصديقه والذي وصفه محمد العباس بالقول: «ليس نصاً تشخيصياً هذا الذي اجترحه عبدالعزيز الفارسي. إنه فعل تعرية يلتقط (الذات/ الشخصية/ الحالة/ الهوية العمانية) في لحظة من لحظات صيرورتها الحرجة. تفسخها ربما. يمعن في تفكيكها، ولكنه لا يأبه لإعادة تشكيلها، أو هكذا يُخرج الذات من شكلها. يسلخها. ولا يوجِد لها شكلاً جاهزاً أو مستقراً، فالشخصيات كلها مبرأة من سطوة المثالية، فهي تعيش الإيقاع اليومي والعادي، وخارج وهم الأداء الحياتي النموذجي. وهي محتضنة في مكان رجراج، لا يسمح باستقرارها، ولا حتى الزعم بتلبس هوية قارة، فالقرية لا تتشكل كمكان إلا بحركة الشخصيات المؤمكنة، ومن خلال أحداث وثيقة الصلة بخطية السرد، وهو ما يعطي لبانوراما الوقائع الصغيرة البسيطة المتناثرة في أرجاء الرواية القابلية والقدرة على فضح الواقع، بما يعني أنها ليست عنصر استقرار، كما انتهك أخدوعاتها الرومانسية، وفكك منظومة قيمها الرمزية والأيدلوجية، بقدر ما هي متاهة للتفسخ والفساد والضياع والخيبات»[15].

وطرحت هدى الجهوري إشكالية «البيسر» أو الهجين بين الأبيض والأسود... وأعاد محمد العريمي الدخول إلى تجربة السجن، واستثمر تجربة الطفولة والبداوة . وكان لقضايا المرأة نصيبها ، فالواضح من بعض الروايات «أن قضية امتهان المرأة وإذلالها في الرواية العمانية إشكالية لا ترتبط بزمان أو مكان بعينه، كما في روايتي «أيام في الجنة» و«صابرة وأصيلة» لغالية آل سعيد»[16]..

كل هذه الروايات بلا استثناء تشهد على رغبة متقدة في تقديم المغاير، وفتح مسارب جديدة في الحياة، واستثمار معطيات الوجود لتقديم رواية تهتم باختلافها عما سبق، لتفرض حضورها.. لكن وقتاً من الزمن يجب أن يمضي كي نحدد إن كانت الأعمال التي ستأتي مستقبلاً ستواصل هذه النزعات التجريبية، أم أن هذه الكتابات ستبقى كأنجم وحيدة معلقة في السماء، وسيسعى الكاتب بعدها لمصالحة المجتمع وتوثيق حضوره المرحلي ومعالجة قضاياه الطارئة – إن قبِلنا بنفعية الأدب –.

مغازلة الواقع . . نقد الواقع:

على الرغم من النزعة التجريبية السائدة نلاحظ وجود مساحة كافية لمغازلة الواقع، والتفاعل معه، وتعريته، وتوجيه النقد له في كل الروايات الحديثة دون استثناء.. وتختلف درجات المواجهة بين النص والمجتمع (أفراداً، و أعرافاً، وتاريخاً، وسلطة) من رواية لأخرى، ففي حين تكون المواجهة صادمة كما يحدث في «حفلة الموت »، ومعتدلة كما في «الوخز» و«السفر آخر الليل»، فإنها تتحول إلى مغازلة في «تبكي الأرض.. يضحك زحل». لكن هذا لا يمنع من القول بأن هناك أبواباً كثيرة لم تطرقها الرواية العمانية، ولم تولها اهتمامها حتى الآن، نظراً لحساسيتها، وربما لقلة الروائيين، أو عدم كون هذه الموضوعات تمثل هاجساً لهم. وفوق ذلك، فإن للمجتمع العماني ميزات ديموغرافية لم تستثمر حتى الآن في الكتابة الروائية الجديدة، فلا توثيق حقيقيا للعلاقات الاجتماعية الناشئة من وجود صلات مجتمعية وثيقة بين العمانيين الآن وبين جذورهم الممتدة في الجزيرة العربية وأفريقيا والهند وبلاد فارس إلا في الرواية الحديثة لمحمد سيف الرحبي (الخشت) التي تطرّق فيها لبطلة زنجبارية الأصل... والمقصود بالتوثيق هنا استغلال ذلك الغنى الثقافي الذي يولده تمازج تلك الحضارات على أرض واحدة لخلق مجتمع جديد.

خاتمـة:

يعتقد الكاتب العماني أحمد الرحبي بأن الوقت مازال مبكراً على الحديث عن مشهد روائي متبلور يمكن الاعتداد به، ويرى بأن الكتابة عنه – بصفته منجزاً متحققاً، متراكماً، مثلما هو الحال في بلدان عربية أخرى كمصر ولبنان وسوريا والمغرب وإلى حد ما السعودية – مبكرة. ويقول: «نعم، هناك أسماء عمانية كتبت رواية واحدة جيدة وجديرة بمساطتها، ومنها (الأسماء) من نشر فصلاً أو أكثر، يحلم كاتبها أو كاتبتها أن تكتمل وتنشر كاملة ، ولكن هذا لا يعطينا الحق (بعد) في الحديث عن روائيين عمانيين لديهم رصيد نوعي يمكن إخضاعه لامتحان نقدي أو التنظير له. أخشى بأنني في طريقي للقول بأن هناك حالمين لكتابة الرواية في عمان ولا وجود لروائيين، وطبعاً هذا بحد ذاته أمر يدعو للتفاؤل حتى ولو طالت فترة الحلم أو المخاض»[17].

إن الواضح بالنسبة لي أن المنظومة الإعلامية ليست على صلة وثيقة بالأدب العماني على النحو المرغوب به، وأن هناك تأخراً واضحاً في تسويق الأدب العماني عموماً، والرواية العمانية على وجه الخصوص للآخر، ولذا فلا نستغرب ألا يعرف كثير من المثقفين الخليجيين شيئاً عن الرواية العمانية..

وبالرغم من ذلك، فإنني أرى أن الرواية العمانية الجديدة تحاول شق دربٍ مغاير يحفظ لها خصوصيتها، ويفتح لها دروباً جديدة في ساحة الرواية العربية، وعلى الرغم من أنها تقدم طرقاً متعددة في الرصد، وتطرق مناطق وعرة وجديدة، وتوثق لتحولاتها السريعة.. إلا أنها لم تستثمر كل الإمكانيات التاريخية والمجتمعية التي لم توظّف حتى الآن بشكلٍ مرضٍ.

الهوامش

1) إضاءة حول الرواية في عمان، صحيفة الرياض السعودية ، العدد 13723، الخميس 19 يناير 2006.
2) عاطفة محبوسة لسعود المظفر، أحمد الطريسي، مجلة نزوى ، العدد 27.
3) رجال من جبال الحجر..التناسلية.. وأشياء أخرى ، محمد القصبي، مجلة نزوى العدد 8.
4) ملف الرواية العمانية، جريدة الوطن العمانية، العدد 7593، الأحد 2 مايو 2004.
5) إضاءة حول الرواية في عمان ، صحيفة الرياض السعودية، العدد 13723، الخميس 19 يناير 2006.
6) رحلة البحث عن الذات – رواية للكاتب العماني حسن اللواتي، أسد محمد، الحوار المتمدن، الحوار المتمدن – العدد: 1337، 2005/10/4.
7) المكان في الرواية العمانية، شبّر الموسوي، جريدة الشبيبة 2008/11/30.
8) إضاءة حول الرواية في عمان، صحيفة الرياض السعودية، العدد 13723، الخميس 19 يناير 2006.
9) قراءة في همس الجسور لحمود الشكيلي، قدمت ضمن نشاطات أسرة القصة بالنادي الثقافي بمسقط ، يناير 2009
10) http://saltowayyah.katib.org/
11) إضاءة حول الرواية في عمان ، صحيفة الرياض السعودية، العدد 13723، الخميس 19 يناير 2006.
12) منامات جوخة الحارثي، قراءة في البناء والرؤيا . وليد محمود خالص، مجلة نزوى، العدد 45.
13) رحلة البحث عن الذات – رواية للكاتب العماني حسن اللواتي، أسد محمد، الحوار المتمدن – العدد:1337، 2005/10/4 .
14) حفلة الموت: انتصار للذاكرة.. انتصار للطفولة: سرد على هامش السرد. فاطمة الشيدي، من المدوّنة الخاصة.
15) عبدالعزيز الفارسي يفكك الهوية/الذات العمانية ، محمد العباس/ الموقع الشخصي.
16) آسية البوعلي، من ورقة قدمت في حلقة نقاش بعنوان: «الرواية النسوية في الخليج» على هامش معرض الكويت للكتاب 2008.
17) إضاءة حول الرواية في عمان ، صحيفة الرياض السعودية، العدد 13723، الخميس 19 يناير 2006.

حوار تجاور الأبنية في النص الروائي في المملكة

عالي سرحان القرشي

جاءت الرواية تتقصد المختلف، وتهز السائد والمستقر في الثقافات المختلفة ، وظلت في حال من ذلك القصد والتشكيل؛ حتى غدا بناؤها وشكلها الذي تظهر فيه متمردا على الاستقرار، ألوفا لاحتضان المختلفات والمتجاورات.

ونحن في هذه الحقبة التي بلغت فيها الرواية في بلادنا شأواً، أظهر تعددية بنائها، نريد أن نتحاور في هذه الورقة حول الأبنية المتجاورة في النص الروائي .

قبل الدخول في ذلك سأشير إلى أن النص الروائي الجديد جاء يقاوم سلطات أربع: سلطة النسق ــ سلطة الكاتب ـ سلطة الجنس الأدبي ـ سلطة التلقي.

يعلي النص الروائي من شأن المهمش، ويحيل اليومي والعادي إلى نص يكتب ويقرأ؛ فتغدو حيوات من يكتبهم موازية لحيوات الأبطال والعظماء، فينشئ مفهوماً جديداً للبطولة، وموقعاً لها ينافس سلطة الثقافة في مفهومها للبطولة، ومكانا للعابر والهامشي، واليومي في مدونة الثقافة.

أمام هذه السلطة الجديدة للنص أصبح الكاتب أمام تحالف مع حركة سلطة النص الروائي ؛ فلم يرد الكاتب لنصه أن يواجه سلطة الثقافة منفرداً، بل أراد أن يتحالف مع نصه، ويهيئ له من الحيل والتشكيلات ما يغادر النمطية، ولذلك دخل الكاتب ونصه في مواجهة لسلطة النص الأدبي، فأصبح النص الروائي مضيافاً لأبنية متعددة تتجاور، وتخلق مساحة من الحوار؛ لتواجه أيضا نمطية التلقي، فأصبحت عملية التلقي مثار اشتغال داخل النص، ومثار اقتراح أيضاً من النص، تاركة مساحة من الحرية لحضور مقترحات أخر.. لأن من يقترح لا يلزم ولا يحدد.

يظل النص الروائي في حال اشتغال، بما يصنعه بين أصواته وشخصياته، وبما يولده لدى قارئ النص من تأويل تحاوري من خلال بنية النص؛ حيث جاءت كثير من الروايات في السعودية ترصف في النص الروائي أبنية متعددة تتجاور، وتمنح قراءة النص أبعاداً مختلفة، بما تضيفه عليه من إيحاءات من خلال هذا التجاور، ويقصد بهذه الأبنية وجود أبنية متعددة ، كل بناء له هيئته المستقلة، التي تجعل عمله داخل حركة النص من خلال التجاور الذي يترك الروائي اشتغال إيحاءاته للقارئ، أو يدعمها أحياناً بالإشارة إلى حركة الاقتباس، في حال ما يكون ذلك التجاور عن طريق استضافة النص لنصوص أخرى، ومن هنا فإن التأمل في تجاور الأبنية يرينا أن مصطلح التناص لا يستوعبها، وإن كان يدخل فيه نوع من التجاور، وهو التجاور عن طريق الاقتباس؛ ذلك أن التناص يشير إلى تحريك النص المستدعى داخل المتن الروائي وتفعيله؛ فيصبح داخلاً في النص الحادث، منسجماً مع نسيجه، لا تستطيع أن تفصله عنه، أو تحده ببناء خاص، ويصلح مفهوم التجاور للإطلاق على أنواع من العلائق النصية، لا يتضح فيها التفاعل النصي، من تلك التي أطلق عليها محمد مفتاح مفاهيم من حيث قرب وبعد العلاقة مع النص الحادث؛ التي وسمها بـ: التداخل ـ التحاذي – التباعد – التقاصي، متدرجاً من العلاقة النصية التي تبدأ

بالتطابق ثم التفاعل[1]. وعلى ذلك يمكن أن نتتبع هذا الحوار، حسب تنوع الأبنية فيما يلي :

(1) مجاورة النص الروائي الذي يبنيه الكاتب لنص آخر له طبيعته السردية المختلفة عن ذلك النص.

(2) مجاورة النص لنص آخر له طبيعة سردية مشابهة.

(3) مجاورة النص الروائي لنص آخر له جنسه المختلف عنه.

(4) المجاورة عن طريق الاقتباس.

(5) التجاور مع حوار التعليقات.

1 - مجاورة النص الروائي الذي يبنيه الكاتب، لنصٍ آخر له طبيعته السردية المختلفة عن ذلك النص:

مثل ماجاء في رواية ليلى الجهني «جاهلية»، حيث جاء في الرواية إلى جانب الغلاف الذي يحمل نصاً، ونصوص العناوين لفصول الرواية نصوص الأحداث المتعلقة بحرب العراق الأخيرة، ثم نصوص الأحداث المتعلقة بحرب العراق الأخيرة، التي تحمل كذلك نصاً آخر، كان يكتب بطريقة مغايرة، ويسجل بطريقة محايدة من الكاتبة التي تترك للأحداث جريانها، وكأن ذلك يشير إلى خضوع عالم الرواية لحركة الأحداث في غياب عن التأثير فيها، وعدم القدرة على ذلك، حتى ولو كانت لأهله نية.

وجاءت العناوين هذه، مثل: سماء تهوي، ولم ير ملائكة قط، الصمت والموت.. دلالة على رؤية مكتنزة لفصول الرواية، تاركة نص الحدث السياسي مقتحماً مابين العنوان والفصل، وكأنه فقط يريد أن يذكرنا بالفضاء السياسي، ولعنة هذه الحرب، وأن الوهن العربي الذي كشفته هذه الحرب هو جزء من هذا الوهن الذي كشفته هذه الرواية في سبيل الوعي الإنساني الذي لم يستطع حل مشكلات العصبية والعرقية، وظل متستراً على الزيف، وجانحاً في تضليل العدالة الإنسانية.

وجاءت العناوين المباشرة لكتابة كل فصل، تحمل تاريخاً لهذه الفصول، يعتمد الأيام والشهور، وفق ما كانت معروفة في الجاهلية، في الوقت الذي يجعل الأعوام مرتبطة بعام عاصفة الصحراء، مثل: مؤنس الخامس عشر من وعل من العام الثاني عشر بعد عاصفة الصحراء.

وقد شرحت الكاتبة المدلول الجاهلي لهذه الكلمات التي تحدد اليوم والشهر في فصل أخير في الرواية(2).

وقد أشارت بعض الدراسات والمتابعات التي تناولت هذه الرواية إلى ما رامه هذا الصنيع من إشارة، من عدم توافق التقاليد التي عرّتها الكاتبة، مع مايفترض أن الزمن والإسلام منحانا إياه من وعي وإنسانية، وعدم تسلط على حريات الآخرين، وحقوقهم، وقد أشار إلى مثل هذا عدد ممن تناول الرواية، مثل: لمياء باعشن، حامد عقيل، ونجلاء مطري(3).

ويتضح ذلك من مقارنة هذا التاريخ بالكلمات التي تحدد المكان، من مثل: شارع الملك فيصل، شارع الستين، شارع المطار الطالع، باب التمار، شارع قباء الطالع.. حيث الإشارة إلى الأمكنة في تاريخها الحديث، وكأن حال الوعي فيها يعيدها إلى ذلك الزمن الغابر، وكأنها تصمت عن الوحشية التي ترد في السرد، هذا بالإضافة إلى ما يوحي به التجديد المكاني عن طريق المسميات الجديدة، والتاريخ الزمني الحديث من حمولات تشي بالوحدة والعزلة، واليأس.

ويجنح النص في صنع الرؤيا إلى استرفاد نصوص تاريخية على النحو الذي تجلى من استرفاد الكاتبة لنص يُورده الإبشيهي، تتجلى فيه العرقية والعصبية من هرم السلطة في الدولة الأموية، ضد والٍ كان كفئاً في ولايته ومخلصاً، لكن أصول اللون والعرق تحاصر التواصل معه بالزواج، وهو ما كان جوهراً في رؤيا الرواية، حيث استحضر النص احتجاج الوليد ابن عبدالملك وأبيه على أن تبقى القرشية الهاشمية في عصمة الحجاج،

فالحجاج كما ورد في نص الإبشيهي حين خطب ابنة عبدالله بن جعفر أنكر عليه ذلك الوليد بن عبد الملك وأبوه ، فيقول الوليد لابن جعفر:

(إنك عمدت إلى عقيلة نساء العرب، وسيدة نساء بني عبد مناف فعرضتها عبد ثقيف يتفخذها «ولم يشفع لابن جعفر تبريراته من الدَّيْن وسوء الأحوال، ومجادلته عبدالملك، حين رد الاتهام إليه قائلاً: «إنك سلطت عبد ثقيف، وملكته نساء بني عبد مناف..) فتلهب الغيرة عبدالملك فيكتب للحجاج بتطليقها[4].

ولم نجعل هذا الخبر في في إطار المجاورة عن طريق الاقتباس، وذلك لأن هذا الاقتباس كان منفصلاً عن السرد وليس داخله، فهو لا يعدو إيراد خبر تاريخي، يترك للقارئ تقدير تفاعله وتواصله مع النص.

2 - مجاورة النص لنصٍ آخر له طبيعة سردية مشابهة:

وهذا ما يجعلنا أمام روايتين في وقتٍ واحد، ولكنهما الروايتان اللتان تسيران في إطار الحركة الروائية للنصين، وذلك على نحو ما فعلت رجاء عالم في روايتها «حبى» حيث كانت تداخل بين نصين إنشائيين من فعل الساردة ، حيث تشير بعد عبارة الإهداء، بقولها:

(ستأتيك حكايتي في متن جار وختم محوط)، ويفهم من إشارة قولها: (أبدأ بالجاري وأفعل بالختم ، حيث كل زائل يقوم على دائم ومنه انبعاثه)[5].

وهذه المزاوجة بين بين نصين من إنشاء الكاتب يكون فرادة لرجاء عالم في هذا السبيل، ذلك أن صنيعها هذا يختلف عن كتاب آخرين، أقاموا كتبهم على التزاوج بين أكثر من نص، مثل مافعل كمال أبو ديب في «عذابات المتنبي»، وأدونيس في «الكتاب»، وغيرهم من الروائين الذين يستحضرون نصوصاً أخرى في رواياتهم، على النحو الذي سنوضحه لاحقاً، ذلك أن الإحالة عند هؤلاء إلى نصٍ مقروء، قد يكون له الحضور في ذات قارئه..

بينما رجاء في نص «حبى»، تداخل بين نصين إنشائيين من فعل الساردة، ليس لأحد بهما خبرة سابقة ، تنشئ النص الأول الجاري، لتنتقل منه إلى نصٍ «الختم»(6).

وهذا يختلف أيضاً عن صنيع الساردة في روايات سابقة؛ ففي «طريق الحرير»، و«سيدي وحدانه» كانت تداخل، بين ما خبرته ثقافة القارئ، وما خبرته في حركة السرد. ويدل هذا على شعور الساردة بالطاقة التي كونتها لقارئها، ليصبح شريكاً في تأملاتها، واكتشاف عوالم سردها، فإذا التقت ذاته بعوالم السرد في «المتن»، وتهيأ له الكشف، عاد ليقرأ ذلك في إنتاج جديد لعالم «الختم».

3 - مجاورة النص الروائي لنص آخر له جنسه المختلف عنه:

ويظهر هذا في رواية «مسرى يارقيب»(7)، حيث كتبت الساردة رجاء عالم النص الكتابي، وقامت أختها شادية ، بعمل اللوحات التشكيلية التي رافقت الكتابة، داخل الصفحات، إذ تضمن النص عشر لوحات كتبت عناوينها، مثل: الصرح، التوأم، خارطة الرمل، حجر البازهر..

وقد تابع هذا التجاور معجب العدواني، وربط بين فعله في النصين، مشيراً إلى أن هذه اللوحات (تتبنى ملمحاً مميزاً في النص لتقوم باقتناصه، ومن ثم إخراجه إلى المتلقي بعد كبح شحنات الخيال المتدفقة في النص)(8).

لكنه مع ذلك يرى أن ذلك يفتح إمكانية خلق رؤية تخييلية أخرى تحدث تأويلاً للنص.

وكان استثمار هذا التجاور بين نصين من جنسين مختلفين منبئاً عن المساحة التي أصبحت الرواية تتركها للمتلقي، ليقوم بإنفاذ طاقته التواصلية مع النص.

4 - المجاورة عن طريق الاقتباس:

وذلك باستحضار نص جاهز ، كامل التكوين، داخل النص السردي، حيث أصبحت الرواية نصاً مضيافاً تلتقي فيه النصوص، كاستشهادات أحياناً على نحو مايتراءى في روايات غازي القصيبي مثل: العصفورية، أبوشلاخ البرمائي، وقد أشار الدكتور حسن النعمي إلى ما تنطوي عليه بنية هذين العملين من استراتيجية رواية الشعر عبر اختلاق أحداث يمكن من خلالها توظيف الأبيات الشعرية، وأشار إلى تكثيف الفعل السردي، واستثمار طاقة السخرية، في هذا الاسترفاد[9]، ومثل ما جاء في رواية وجهة البوصلة لنورة الغامدي، وسنتوقف قليلاً أمام صنيعها، لنكشف عن نموذج من حركية هذا الاقتباس داخل النص الروائي؛ إذ أصبح الاقتباس كاشفاً عن الرؤيا التي تشكلها، وتستنطق استضافتها ، وتفسر علاقتها بحركة النص، فحين تفتح نورة الغامدي الحوار في «وجهة البوصلة» باستدعاء نص المطر لأمل دنقل ، وإيراده حين يقول[10]:

وينزل المطر

ويغسل الشجر

ويثقل الغصون الخضراء بالمطر

ينكشف النسيان

عن قصص الحنان عن ذكريات حب

ضيعه الزمان

لم تبق منه إلا النقوش في الأغصان

قلب ينام فيه سهم

وكلمتان

نغيب في عناق

جنبي .. فراشتان
وأنت ياحبيبي
طير على سفر

نجد أننا أمام نص مبني، وجاهز التكوين، يُستدعى في بدء النص الروائي، نص شعري يتغنى بالحب، مما يجعل التساؤل يقوم حول العلاقة بين بناء هذا النص، وبناء الرواية، ليكون ما في عالم هذا النص الشعري وتشكيله أفقاً للخروج من ربقة القلق، والجبروت التي يعيشها عالم الرواية بما فيه من ضحايا وجلادين، فجاء استثمار هذا النص موحياً بدلالة التطهير والاغتسال التي يحتاجها هذا الوادي الذي تحكي الرواية عالمه ومشيراً إلى ما ينبغي زرعه في هذا الوادي من فيض الحب. ولذلك يتداخل فعل المطر المستحضر في هذا النص مع فعل السرد الذي يظهر الحاجة إلى إزالة الجدب الإنساني بالوعي، والفقر المعرفي بالثقافة التي تتقاطر من الحوار.

5 - التجاور مع حوار التعليقات:

وفي رواية «بنات الرياض» لرجاء الصانع ، نجد استثماراً للتفاعل مع القارئ غير منظور، من جراء الحديث الأسبوعي عن تعليق القراء، على فصول الرواية، التي كانت تنشر تباعاً عبر الانترنت، ذلك النشر الذي أحدث ضجة في الأوساط المحلية بفعل ما ترسله هذه الفتاة إلى معظم مستخدمي الانترنت(11).

وقد مضت في إيميلاتها ، إلى الحد الذي بدا لها نشره كرواية، فتقول في المنتهى(12): (لقد قررت أخيراً أن أكشف لكم عن هويتي بعد أن يتم طبع هذه الرسائل كرواية مثلما اقترح عليّ الكثيرون، لكني أخشى مغبة تسميتها رواية، فهي مجرد جمع لهذه الإيميلات المكتوبة بعفوية وصدق).

وبعد أن صدرت الرواية أحدثت ضجة في تاريخ الحركة الروائية في

المملكة، إذ أعيد طبعها مرات عدة في فترات متقاربة، وتمت حولها الحوارات النقدية، التي تنوعت ما بين نقد اجتماعي، وثقافي، وفتحت الباب لسيل من الروايات السعودية لنساء ورجال دخلت مناطق المسكوت عنه.

والجديد في هذا البناء الذي لا نتساءل عن قصدية أصوله نحو الرواية يكمن في تحول ما تحدث به متابعيها من كتابة رسائل «إيميلية»، إلى بناء روائي، ينشر ويتلقى على أنه رواية، وقد تم التواطؤ على ذلك من قبل من اقترح، ومن الناشر، ومن النقاد...، فأصبح الأمر إذن على حال من التوافق في المشهد الثقافي في استقبال هذا العمل، وتقديمه للآخرين في هذا الشكل؛ مما يشعر المتأمل بأن الشكل الروائي أخذ يتسع لاستقبال هذه المتابعات، والمراسلات ، والتعليقات لتكون في إطار الجنس الروائي، وذلك لمرونة هذا الجنس، ولاتساعه، بحيث أخذ يقبل الامتداد الحكائي، وما يتم حوله من حوارات.

وكانت هذه الرواية تتكون من أبنية متجاورة لثلاثة أشكال من الأحاديث:

1) الشكل الأول: في مفتتح كل فصل حيث تظهر آية من القرآن الكريم أو حديثاً أو خبراً من السنة النبوية، أو مقولة من المقولات والنصوص الثقافية لمفكرين، ومبدعين من العرب وغيرهم.

2) الشكل الثاني: تعليق الساردة على ما يأتيها من إيميلات، وعلى التفاعل مع الحكاية التي تعرض فصولها.

3) الشكل الثالث: الذي تسرد فيه حكاية صديقاتها البنات.

وقد لحظ بعض من تابع الرواية عدم التعالق العضوي بين هذه الأشكال، وقدم الدكتور عبدالله الغذامي تأويلاً لذلك من النقد الثقافي[13]، ويبدو أن الأمر قابل لمزيد من التأويل، الذي سنجتزئ منه ماهو مرتبط بالبناء

الذي يهمنا في هذا السياق، فالشكل الأول يجلي الأفق الثقافي الذي تتحرك فيه الساردة، مشيراً إلى مكونات وعيها، ومقاصد من الكتابة تنحو نحو ذلك الأفق الذي تشير إليه، وتترك للقارئ تقدير التوافق أو البعد عنه.

أما الشكل الثاني فيجلي الحوار الواقعي، بمختلف مستوياته، وتوجهاته حول هذا السرد الذي تبنيه.

وكأنها بهذا الشكل، وبهذه الردود والتعليقات على مايردها من تعليقات تنبئ عن شكل التلقي الذي يسير فيه نصها، وقد جعلت هذا الأمر بمثابة فتح مسرح التلقي، وفتح معاناة الكتابة أمام بوابات التلقي المختلفة.

أما الشكل الثالث فجاء سارداً لمغامرات صديقاتها في انتظام، ولم يظهر في هذا الشكل أي انحراف بسبب الشكل الثاني الذي يروي المداخلات والموقف منها، ومرد ذلك يكمن في إظهار عزم الساردة على مواصلة بناء نصها في إطار مايمليه عليه وعيها الذي يتسع لإشاعة الحب، والتسامح، والجرأة على كشف الواقع، ولذلك وصفت عالم سردها لمتابعيها بأنه: (هو أقرب إليكم مما يصوره الخيال. هو واقع نعيشه ولا نعيش فيه...)(14).

وإذا كنا في رواية «بنات الرياض»، نقع على تعليقات من قبل المتفاعلين مع النص، فإننا في روايات أخر نشهد تفاعلاً مع تعليقات وتدوينات يحدثها الكاتب على لسان شخوصه ، وقراءته لحركتهم في سياق التحول في البناء الروائي عن الاستسلام لمتابعة خيط البناء الجاهز المتكون في ذهنية الروائي، وبناء الرواية في اتجاه ذلك الخط إلى أن يكون البناء الروائي حركة نشطة متفاعلة مع القراءة، وقابلة للتشكيل أثناء السرد، فأصبحت العلاقة بين الكاتب والنص مختلفة، فأصبح النص في حالٍ من الحركة ، وفي حالٍ من إعلان سلطة على الكاتب تناوش الكاتب في سلطته وتتمرد عليه، ففي رواية «الغيمة الرصاصية» لعلي الدميني نجد أن مسار الرواية ينبجس من ممارسة الكتابة، وأن هناك تماهياً مابين أحداث مايسرد

وما يحكى وحركة الجدل على مصائر الشخصيات، ووضع المعالم؛ إن في عالم السرد المروي، أو عالم النص الذي تكونه الكتابة، فهذه الرواية تجعل السارد «سهل الجبلي» شخصية رئيسة في النص، حاضراً في العنوان التفسيري على غلاف الرواية تحت عنوانها «أطراف من سيرة سهل الجبلي»، وإمعاناً من الكاتب في المزج بين الشخصيتين نجده يوقع بداية الرواية «في الختام» بالراوي، وختامها «في البدء» يجعله مروياً عن «سهل الجبلي»، فالكاتب جعل لسهل الجبلي سلطة على الكتابة داخل النص، يكتب، يتسلط، يقصي، يحاور، يرضي، يتراجع... وجاء بكتابات موقعة باسم «الرواي»، وأحياناً يذكر اسمه «علي» ليكون على مسافة من مراقبة الكتابة والتكوين، ليحدثنا مثلاً عن تماهي الراوي مع هذا السارد/ البطل النصي للكتابة في النص، وتساؤلات الراوي عنه، وتمني لقائه بعد تكوينه تلك العوالم في نصه، وبعد جمع الراوي لأطرافها، لنقرأ هذا المقطع(15):

(نظرت إلى ماتجمع لك من خيوط الكلمات ، وجذوع الجمل ، وهياكل الأحداث ، فبدأت في ترتيب الفصول ، وكان شك يمشي على قدميه ، قد خالجك في أن سهل الجبلي موجود في مكانٍ قريب، فقررت الإعلان في الجرائد لتدعوه للاتصال بك.

وبعد الإعلان بمدة اتصل بك شخص في صوته جلبة صخرية ، وفي حديثه بلاغة تراثية، قائلاً :

«أنا سهل الجبلي.. وقد اتصلت بك لأبلغك وأصدقاءك فقط أنني هنا»).

ويمضي الكلام منشئاً حواراً عن حرارة الاتصال، والدهشة به، وما رد به سهل من أن مثله «لا يزور ولا يزار..» فيقول له الراوي(16):

(قلت له: أرجوك أن تسمح لنا برؤيتك لأننا أوّلنا نص عزة، وملأنا بياضه المحجوب باجتهادنا فيه، ونريد أن نصحح أخطاءنا قبل نشره،

فأجابك بهدوء قاتل: دعوني أتسلى بتأويلاتكم المفعمة بالشطح والاختلال لأتجرع ما بقي في عمري من أيام).

فنجد كتابة النص متحركة بجدل وحوار مابين الراوي، والبطل النصي/ السارد الذي يكتب ، ويتسلط ، ويدخل في معاناة الكتابة، ومايرومه من عوالمها.

وهيأ هذا الجدل مع السارد، وعوالم النص لأن يكون النص ذا مكان وفعل في حركة النص، فهو فاعل، وهو منظور ومتأمل في فراغاته وحواشيه، وهو مسؤول عن طريقته في السرد والاختيار ، وهو ما جاء في أحد الحوارات[17]:

(أصل النص ليس صخرة ، وإنما هو نسغ شجرة، تعيد أعضاؤها الولودة – مادامت حية – رسم الأصل من جديد).

ومن حركة النص مابين الواقع والخيال يستثمر الكاتب ما يلابس به بينهما عن طريق الحوار حول كتابة النص وشخوصه، فتجده يستثمر هذه الحركة ليشير إلى وجود ما قام به من وجود لهذه الشخصية أو تلك في النص، فتجد في الرواية هذا القول[18].

(مثلما في الواقع، تقوم في الخيال أيضاً علاقات وجدانية بين الكاتب وأشخاص نصه).

وهذا ما يجعل الكاتب يغار من علاقة «حمدان» بزوجته[19]، وقد هيأ هذا للنص مرونة في الحركة ما بين واقع الكاتب، وما بين عوالم النص، وتشكيل عوالم النص، وفق مايقوم في الواقع من صراعات، وقسوة، وحب، وطمأنينة من مختلف العلاقات التي يتحرك بها مسار الحياة الإنسانية، ورؤية الإنسان للحياة ومصائرها.

وفي رواية «الطين» لعبده خال يتضح التفاعل مع حركة المسرود،

ليتخذ له مسارات جديدة، أو يتراجع عن مسارات كان مخططاً لها، ويشير إلى ذلك في هوامش النص، من مثل الهامش الوارد في صفحة 128، حيث يذكر أن مريضه روى حكايات متداخلة يشاهدها في واقعه، لا تتوافق مع المنطق فأجل بحثها.

وفي هامش صفحة 270 نجد هذا السرد عن الكتابة، حيث يقول:

(وفضلت أن أقوم بتدوين أحاديثه كيفما اتفق؛ علماً بأنني حاولت جاهداً جعل الأحداث متقاربة، مع إحساسي بأن ثمة فجواتٍ أساسية في ما جمعته مؤخراً، وكنت عازماً على تنسيقها، وحشو تلك الفجوات والفراغات في جلسة لاحقة إلا أن ماحدث جعلني أرضى بهذه الصياغة).

وهنا نجد واقعاً جديداً ، فرضته حركة السرد على الكتابة، فبعد أن كان يؤجل ما لا يتوافق مع المنطق – كما في الهامش السابق – نجده في هذا الهامش يدون كيفما اتفق ، ويرضى بهذه الصياغة، وهذا يدل على حركة لتأملات الكاتب، وحركة لكتابة النص تتفاعل مع بناء النص، فيعود إلى تغيير خطته السالفة ، وينقاد إلى إحداث تشكيل جديد للنص.

ويحدث هذا في ظل انقلاب كتابي في السرد، فحركة سرد الرواية تبتدي من (الحياة من الموت) ليكون ذلك سراً يبحث عنه السارد، عبر تنامي خيط فلسفي، يطارد الحقيقة وهي تتوارى في عالم الواقع، ولذلك تعود هذه المقولة التي بدأ بها المريض، الخاضع لتأملات طبيبه ، وسرد السارد: (للتو عدت من الموت، أذكر هذا جيداً... ولست واهماً البتة) الواردة في صفحة 15 وفي صفحة 215، ليضيف إليها هناك ما يداخل القارئ، وما يود السارد توجيهه، فيقول: (لم يدع أحد أنه مات وعاد، أنا أدعي هذا، ولست كاذباً في ذلك)، ويجعل السارد ذلك في أفق تنامٍ منشود منه لقارئيه، حول وجوه الحقائق وقراءة أعماقها، فيقول[20]:

(فنحن نتباعد في فهم الحقائق ، ولكل منا مفهومه للحقيقة المجمع عليها .. نحن نصنع حقائقنا وفق موروثات تؤثر في رؤيتنا، وتثبيت دعائم الحقائق المطلقة)، ولذلك يصبح مسار النص منقلباً على تصورنا أن الحكاية لحالة مرضية مع طبيب نفسي، مجاهداً على أن يبحر القارئ في أعماق الوجه المرئي، ليستنبت وجهاً آخر؛ فقد مثلت عوالم الرواية تحدياً للمنطق العقلي، وأصبحت المعالم المكانية والقيم تتحرك وفق هذا التحدي[21].

ويأتي هذا المكان للقارئ تعبيراً عن رفض هذه النصوص الروائية أن تكون نتاجات راكدة ، ووعيا منها بأن القارئ المثقف ينأى عما هو أحادي وفج وساذج[22]، وارتقاء إلى أفق الحياة المنشودة لإنسان يقاوم التسلط ويسعى للحرية، واستنفار طاقات الإنسان الخلاقة.

الهوامش والإحالات

1) مفتاح، محمد، المفاهيم معالم (المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، الطبعة الأولى 1999م).

2) الجهني، ليلى، جاهلية، (دار الآداب، بيروت، 2007م) .

3) جاء ذلك في متابعاتهم الصحفية لهذه الرواية.

4) الجهني، ليلى، السابق: 135، 136.

5) عالم، رجاء، حبّى (المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، الطبعة الأولى، 2000 م)، 5.

6) القرشي، عالي، حكي اللغة ونص الكتابة (كتاب الرياض ع 115، 2003م)، 154.

7) صدرت عن المركز الثقافي العربي، عام 1997م.

8) العدواني، معجب، تشكيل المكان وظلال العتبات (النادي الأدبي الثقافي، جدة، الطبعة الأولى 1423 هـ)، 99.

9) النعمي، حسن، رجع البصر – قراءات في الرواية السعودية (النادي الأدبي الثقافي جدة، الطبعة الأولى 1425 هـ – 2004 م)، 145.

10) الغامدي، نورة، وجهة البوصلة، 9، 10.

11) الصانع، رجاء، بنات الرياض، 117 .

12) السابق: 318.

13) الغذامي، عبدالله، جريدة الرياض: الخميس 22/10/ 1426هـ العدد 13667.

14) الصانع، رجاء، كتابها السابق، 9.

15) الدميني، علي، الغيمة الرصاصية، 242.

16) السابق: 242.

17) السابق: 116.

18) السابق: 234.

19) انظر السابق: 232.

20) خال، عبده، الطين، 116.

21) انظر، المنصوري، جريدي سليم، استراتيجية الفضاء في الرواية الجديدة ضمن أبحاث (الرواية بوصفها الأكثر حضوراً)، 335.

22) الطالعي، رفيعة، الحب والجسد والحرية في النص الروائي النسوي في الخليج (مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، الطبعة الأولى 2005م)، 208.

* * *

العنوان وتحولات الخطاب في الرواية اليمنية

عبدالحكيم محمد صالح أحمد باقيس

تنطلق هذه الدراسة من طموح نقدي يسعى لاستكناه رحلة العنوان في الرواية اليمنية، ومن فرضية ترى أن دراسة العنوان إنما هي في الأساس دراسة لتطور الوعي بالفن الروائي، وأن تحولات العنوان هي مؤشر لتحولات الخطاب الروائي نفسه. وترى أن رحلة الرواية اليمنية الممتدة منذ عشرينيات القرن الماضي وحتى مطلع الألفية الجديدة، قد حققت منجزاً روائياً، يغري بالبحث والدراسة على عدة مستويات، من بينها دراسة العتبات النصية، وأهمها العنوان، وتحاول الدراسة أن تقارب السيرة النصية للعنوان، لاسيما أنه في الرواية اليمنية الحديثة أصبح يشف عن وعي جديد بطبيعة الكتابة الروائية الجديدة، التي يشكل العنوان فيها بنية نصية خاصة، تؤدي دورها في إنتاج الدلالة، وتصوغ شعريتها في فضاء العتبات النصية.

الوعـي بالعنـوان:

لا يختلف اثنان على الأهمية البالغة للعنوان في تلقي النصوص، فقد اتُّفِق على وصفه بأهم العتبات النصيّة التي يلج من خلالها القارئ إلى داخل

النص واستكناه عوالمه ومغاليق أسراره، ووصف العنوان بالعتبة النصية أمر لم يجانبه الصواب، فالعتبة، كما جاء في لسان العرب، هي «أُسكفَّة الباب التي تُوطَأ، ... وعَتَبُ الدَّرَج مَراقيها إذا كانت من الخشب، وكل مِرقاة منها عَتَبة»(1)، والعتبة هي لحظة الاتصال الأولى بين عالمين منفصلين؛ الخارج والداخل، الظاهر والباطن، القبل والبعد، وغيرها من الحديَّات الفاصلة بين متناقضين، ومدلول العتبة يلتقي مع ما يمثله العنوان بالنسبة للنص، من حيث كونه لحظة الاتصال الأولى به، وموطئ عين وانتباه القارئ، وهو أشبه بالدرجة الأولى في سلم النص التي يرتقيها القارئ صعوداً نحو متن النص والتقاط عناقيده، وهو بحسب التحليل السيميوطيقي «مرسلة Message صادرة من مرسل Address إلى مرسل إليه Addressee، وهذه المرسلة محمولة على أخرى، هي «العمل»، فكل من العنوان وعمله مرسلة مكتملة مستقلة»(2)، غير أنهما بالرغم من هذه الاستقلالية يرتبطان بعضهما ببعض ارتباطاً أنطولوجياً، فيمنح كل واحد منهما الآخر الحضور والوجود إلى العالم، فكما أن النص غير المعنون يفتقر إلى الهوية والتأطير، اللذين سيمنحهما العنوان للنص، فإنه لا معنى ولا وجود لعنوان في الفراغ من دون نص يحمله ويمنحه الوجود والحياة. ونظراً لدور العنوان البالغ بالنسبة للنص وللمتلقي، فقد «أولت السيميوطيقا أهمية كبرى للعنوان، باعتباره مصطلحاً إجرائياً ناجحاً في مقاربة النص الأدبي، ومفتاحاً أساسياً يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها»(3). وبعد أن كان يُنظر إليه كزائدة لغوية، أو مجرد اسم يعلو النص لاقيمة له إلا في إطار ما يُهتم به من الهامش، أصبح «جزءاً لا يتجزأ من استراتيجية الكتابة لدى الناصّ، لاصطياد القارئ وإشراكه في لعبة القراءة، وكذلك بعداً من أبعاد استراتيجية القراءة لدى القارئ في محاولة فهم النص وتفسيره وتأويله»(4).

ومن أهم الجهود النقدية في دراسة العنوان ما ينسب لـ «ليو هوك»

أبرز المشتغلين بالعنونة في كتابه العمدة (أثر العنوان) الذي شكل مرجعاً مهماً لكافة المهتمين بـ (علم العنونة)، حيث قدم فيه تصوراً منهجياً لمقاربة العنوان، انطلاقاً من الأهمية الخاصة التي يمثلها العنوان بالنسبة للنص، ومن استقلاليته النصية، بالرغم من ارتباطه الأنطولوجي بالنص، وحدد مجموعة من العناصر الشكلية والدلالية التي تميزه عن النص، فعلى المستوى الشكلي ينفرد العنوان بالصفحة الأولى، ويتميز بتيبوغرافيا خاصة من حيث الحجم والتشكيل، وعلى المستوى الدلالي يعد العنوان أول ما يُفتتح به من النص، ونواته التي يتناسل منها الخطاب، ويمثل تكثيفاً دلالياً لمحتوى النص كافة[5]. ويقع العنوان عند جيرار جينيت كما جاء في كتابه (أطراس) ضمن النصية الموازية Paratexte، إحدى أنواع المتعالية النصية الخمسة، وهي «كل ما يضع النصوص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى»[6]، وتتكون من (التناص – الملحق النصي أو النصية الموازية – الميتانصية – المعمارية النصية – التعالق النصي)، والنصية الموازية هي مجموعة النصوص التي تصحب النص الأصلي، وكل ما يسهم في إخراجه للوجود على شكل كتاب، وتتكون من «العنوان، والعنوان الصغير، والعناوين المشتركة، والمدخل، والملحق، والتنبيه، والهوامش أسفل الصفحة، أو في النهاية، الخطوط، التزيينات، الرسوم، نرجو الإلحاق، الشريط، القميص، وأنواع أخرى من الإشارات الكمالية الكتابية وغيرها التي توفر للنص وسطاً متنوعاً، وفي بعض الأحيان شرحاً رسمياً أو شبه رسمي»[7]. ووجود العنوان ضمن هذه النصوص الموازية لا يضعه في درجة واحدة من التساوي معها، فلايمكننا أن نساوي بينه وبين الهوامش أو الملاحظات أو الإهداء أو حتى المقدمات وغيرها من العتبات النصية، على الرغم من أهميتها، فجميع هذه أو بعضها قد يستغني عنها النص دون أن تترك أثراً كبيراً في تلقيه، وفي المقابل لايمكننا تخيل نص حديث شعري أو نثري، علمي أو إبداعي، دون وجود عنوان له، كما أن الاهتمام بالعنوان أو بقية العتبات النصية لا يعني الاكتفاء

بها عن دراسة النص أو المتن؛ فـ «لا أحد يصر على أن النص الموازي هو الأساس الجوهري، أو البديل للنص الفعلي، لكنه في نفس الوقت ليس تابعاً ومكملاً، فهذه التبعية ذاتها هي التي تمنح النص إشارة المرور إلى العالم، أي تهبه هويته واختلافه معاً»[8]، ووجود هذه العتبات الموازية للنص لم تخل من الوظائف والدلالة، فهي – كما يرى جينيت – تؤدي دوراً مهماً يتصل بالأبعاد البراغماتية التي لها تأثيرها في جذب القارئ نحو تلقي النص[9]، وما انفك النقاد يؤكدون على أهمية العنوان البالغة، بوصفه أهم هذه العتبات على الإطلاق، فهو – كما يرى ليو هوك – «أول عنصر يتم تبئيره من طرف الكاتب الضمني، ويمنح هذا التبئير العنوان سلطة خاصة، حيث يمكن أن يبرمج قراءة النص من طرف المسرود له والقارئ، ويفعل في كل تأويل ممكن للنص»[10]. ولذلك يتطلب اختياره وعياً دقيقاً وتفكيراً ملياً، فهو ليس مجرد كلمة أو أكثر يضعها الناص بعد فراغه من النص، بل هو عنصر موجه للدلالة، وبحسب صلاح فضل «تتركز فيه معان متعددة، وتنتهي إليه خلاصة الفكرة الجوهرية، فهو إما أن يكون بؤرة مستقطبة لدلالة العمل، وإما أن يكون عاكساً بالتقابل لهذه الدلالة ومساعداً على بلورتها»[11]. وكثيراً ما أدت العنوانات أدوارها في عمليات التلقي الإيجابي للنصوص، وكما هو معلوم فقد يثير عنوان ما انتباه القارئ، ويحرك فضوله ومن ثم توقعاته من النص، وهذا ما يطلق عليه «مجال أفق انتظار القارئ»، فإذا كان من صفات العنوان في العموم أن يشف عن مضمون نصه، ولا يثير أمام القارئ أفقاً متعدداً من انتظار المعنى أو التأويلات، فإن للعنوان الأدبي خصوصية تميزه عن النص العلمي أو الخبري بمدى اشتغاله على جانب المجازي والإيحائي في اللغة، أو ما يمكن أن يدخل في إطار الوظيفة الشعرية، بحسب أنواع الوظائف التي قدمها رومان جاكبسون .

ويعرف ليوهوك العنوان بأنه «مجموعة من العلامات اللسانية التي قد ترد في مطلع النص لتعينه وتعلن عن فحواه وترغب القراء فيه»[12]. ويقدم

الباحثون العرب، ممن اهتموا بالعنونة، مجموعة من التعريفات لا تختلف كثيراً عن تلك المستمدة من تنظيرات النقد السيميائي، منها ما يُعرّف العنوان بـ«مرجع يتضمن بداخله العلامة والرمز وتكثيف المعنى، بحيث يحاول المؤلف أن يثبت فيه قصده برمته كلياً أو جزئياً، إنه النواة المتحركة التي خاط المؤلف عليها نسيج النص»[13]، ومنها «العنوان للكتاب كالاسم للشيء به يعرف، وبفضله يتداول، ويشار به إليه، ويدل به عليه، ويحمل وسم كتابه، وفي الوقت نفسه يسمه العنوان.. علامة ليست من الكتاب جُعلت له، لكي تدل عليه»[14]، وفي تعريف جامع يستلهم مجموعة العناصر الجوهرية في التعريفات السابقة، ويعيد صياغتها، يُعرّف العنوان بأنه «علامة لغوية تتموقع في واجهة النص، لتؤدي مجموعة من الوظائف تخص أنطولوجية النص، ومحتواه، وتداوليته في إطار سوسيو- ثقافي خاص بالمكتوب، وبناء على ذلك، فالعنوان من حيث هو تسمية للنص وتعريف به وكشف له، يغدو علامة سيميائية تمارس التدليل وتتموقع على الحدِّ الفاصل بين النص والعالم، ليصبح نقطة التقاطع الاستراتيجية التي يعبر منها النصُّ إلى العالم، والعالم إلى النصِّ، لتنتفي الحدود الفاصلة بينهما، ويجتاح كل منهما الآخر»[15].

ولا تختلف هذه التعريفات في تأكيدها على أهمية الموقع الذي يحتله العنوان بالنسبة للنص، وتركيزها على جانب الوظيفة التي يؤديها العنوان، ما يعني أن الحديث عن العنوان لا يتم بالنظر إليه كبنية لغوية أو نصية بمعزل عن مجموعة الوظائف التي يجب أن يؤديها، وهي باختصار شديد عند هوك أن «يصور، ويعين، ويشير إلى المحتوى العام للنص»[16]، وعند جيرار جينيت تتمثل في «الإغراء، والإيحاء، والوصف، والتعيين»[17]. وهذه الوظائف – باستثناء وظيفة الإغراء - يتجه فيها العنوان نحو النص، أما الوظائف التي يمكن أن يتجه فيها العنوان نحو المتلقي، فأبرزها هي الوظيفة التأويلية التي يسهم فيها القارئ، ويغدو شريكاً مهماً للكاتب في منح العنوان مجموعة من القراءات الممكنة، وهذا يرتبط بنوع خاص من العنوانات القرائية، التي

لاتفصح على نحو مباشر عن معنى ثابت، وتفتح الأفق نحو مزيد من التأويل، وذلك ما عبر عنه أمبرتو إيكو في قوله: «إن شأن العنوان أن يبلبل الأفكار لا أن يرتبها»[18]، وتجربته الإبداعية تحفل بهذه المساحة التأويلية المتروكة للقارئ في تفسير العنوان، من قبيل كلامه عن عنواني روايتيه (بندول فوكو، واسم الوردة)، وعن قراءة عنوان الأخيرة يقول: «إن كاتباً اختار (اسم الوردة) عنواناً لكتابه، لابد من أن يكون مستعداً لمواجهة كل التأويلات الممكنة لهذا العنوان [...] إني اخترت هذا العنوان لأترك للقارئ كامل الحرية، إن الوردة صورة رمزية لها من الدلالات ما يجعلها فاقدة لكل معنى..»[19]. لكن ذلك لايعني إسراف الكتاب في الغرابة والغموض طلباً لعنوان قابل للتأويلات المتعددة، فمن البداهة أن الغرابة أو الإثارة والغموض لاتكفي وحدها، فطالما طالعتنا عنوانات مثيرة وشعرية، لكنها تعلو نصوصاً متواضعة أو رديئة، ما يعني أن العنوان الجيد لايشف بالضرورة عن نص جيد، وفي المقابل فإنه من النادر أن نجد عنواناً يوصف بالرداءة في ذاته، في حين توصف النصوص بها غالباً.

العنوان وبدايات الرواية اليمنية:

خالطت بدايات الرواية اليمنية عدة نزعات، فجاءت مزيجاً من الرومانسية والتعليمية والقومية والإسلامية، وهذا ما نجده في كتابات الرواد؛ أحمد عبدالله السقاف، ومحمد علي لقمان، وعلي أحمد باكثير، والطيب أرسلان، وقد ارتبط الوعي بالشكل الروائي عند هؤلاء الرواد بهموم ثقافية واجتماعية وتنويرية، وما يجمع جهودهم الروائية التأسيسية أن الاتجاه نحو الشكل الروائي لم يكن خالصاً، فقد أعلنوا عن الهدف من وراء كتابة الرواية منذ البداية، فقد مزج السقاف في روايته الأولى (فتاة قاروت) بين النقد الاجتماعي والقصة الغرامية الرومانسية، وأعلن ذلك المزج في العبارة الشارحة العنوان، وحدد هدفه الإصلاحي والتعليمي من كتابة الرواية الثانية منذ اختياره مفردتي (الصبر والثبات) عنواناً لها، فجاء

العنوان تلخيصاً وتكثيفاً لمضمون الخطاب؛ حيث الصبر في سبيل الواجب والفضيلة، والثبات في مواجهة الرذيلة، ولكي يصل بهدفه الإصلاحي إلى أقصى مدى، توجه بخطابه التقديمي إلى القارئ مباشرة، قائلاً: «أقدم إليك أيها القارئ الكريم هذه الرواية التى ستجد فيها فوق لذة المطالعة صوراً معنوية لمثل عليها الفضيلة، وصوراً أخرى للرذيلة ومغالبة بين عوامل الحب والواجب، ومشادة بين العقل والحمق، والطيش والرزانة...»، وأعلن محمد علي لقمان على غلاف روايته الأولى (سعيد) بأنها «رواية أدبية أخلاقية تاريخية وقعت حوادثها في عدن». وذكر في مقدمته للرواية أنه أراد من تأليفها أن يبين كثيراً من عيوب الحياة الاجتماعية للعدنيين في الثلاثينيات التي كان يسودها الجهل والوهن والعادات والمعتقدات السيئة، التي أدت إلى تدهور أحوالهم وتفوق الأجانب عليهم، لكن أحداثها تجاوزت الهدف التعليمي الإصلاحي عندما توجهت بالنقد السياسي للسلطات البريطانية في عدن، التي سلمت مقاليد البلاد للجاليات الأجنبية، وتجاهلت حقوق العرب، وتضمنت خطاباً تحررياً يدعو لمقاومة المحتل الأجنبي، وينادي بالوحدة القومية والإسلامية، وتجسد ذلك من خلال شخصية سعيد التي اتسمت بالشعور القومي والإسلامي، وجاءت أشبه بقناع روائي مرر من خلاله لقمان أكثر أفكاره جرأة في مواجهة الاحتلال البريطاني لجنوب اليمن، وفي الرواية الثانية (كملاديفي) ذكر لقمان في مقدمتها الموجزة الدلالة السياسية من وراء تأليفها، قائلاً: «وقعت حوادث هذه القصة في إحدى الولايات الهندية، وإن كانت الأسماء خيالية. وجنوب الجزيرة العربية بحاجة إلى من يضحي في سبيل النهوض بها إلى مستوى عال يرفع من قدرها. وفي هذا الجنوب الشيء الكثير من الإسراف والعبث بمصالح الناس. فلعل لنا في هذه القصة عظة، ولعل لنا في حوادثها عبرة»، وقد استلهم فيها قصة شعبية هندية تحكي عن فتاة تحدث تحولاً إيجابياً في حياة الحاكم المستبد عندما يقع في

غرامها فتوجهه وتنبهه لواجبه تجاه شعبه، وفي إطار القصة الغرامية قدم لقمان خطاباً سياسياً تصالحياً، قياساً بروايته الأولى، يرى فيه أن الإصلاح قد يحدث من داخل السلطة نفسها، إن أحسن توجيهها. واتجه الطيب أرسلان في روايته (يوميات مبرشت) إلى نقد الحياة الاقتصادية في ظل الاحتلال، ما أدى إلى سيطرة الأجانب على الاقتصاد والحياة العامة، والرواية تسير في ذلك على نفس الخط الذى اختطه لقمان فى راوية (سعيد) فى تنبيه الناس إلى خطر سيطرة الأجانب على الأمور الاقتصادية وعلى مقاليد الحياة فى عدن، فكثير من أفكار لقمان تبدو ماثلة فى الرواية، ولم يخالف الطيب أرسلان تقاليد البدايات في البدء بخطاب تقديمي، فقد استهل روايته بتمهيد يضع القارئ من خلاله على السياق التاريخي الذى كتب فيه الرواية، معلناً صراحة عن موقفه إزاء تغلغل الأجانب فى عدن، متوجهاً بهذا التمهيد إلى أبناء قومه من اليمنيين فى عدن محذرهم، وحاثهم على اليقظة والمقاومة. وصاغ علي أحمد باكثير روائع الروايات التاريخية الإسلامية المعروفة، مستلهماً وموظفاً وقائع التاريخ العربي والإسلامي لينجز مشروعه الروائي الإسلامي التعليمي في روايات تتخذ من الوقائع التاريخية والقصص الغرامية المتخيلة إطاراً لتقديم خطابه القومي الإسلامي، وليواجه من خلال الرواية واقع الهزيمة والتمزق الذي أصاب الأمة بعد نكبة فلسطين.

ويعدّ الأثر الرومانسي هو الأبرز في هذه المرحلة التي تدور فيها موضوعات الرواية حول القصص الغرامية، والشعور القومي والإسلامي والموضوعات التاريخية الرومانسية، لكن الذي يعنينا الآن هو العنوان، وحصاده في البدايات هو: (فتاة قاروت 1927، الصبر والثبات 1929، ضحية التساهل د.ت لأحمد عبدالله السقاف، سعيد 1939 وكملاديفي 1947 لمحمد علي لقمان، وسلامة القس 1944، وواإسلاماه 1945، والثائر الأحمر 1949، وليلة النهر 1946، وسيرة شجاع 1955، والفارس الجميل 1965 لعلي أحمد باكثير، يوميات مبرشت 1948 لمحمد الطيب أرسلان، حصان العربة 1959،

ومذكرات عامل 1966 لعلي محمد عبده، ومأساة واق الواق 1960 لمحمد محمود الزبيري، مصارعة الموت 1970 لعبدالرحيم السبلاني).

وأول ما يلحظ – بخلاف ظاهرتي الوضوح والمباشرة في هذه العنوانات ـ نهجها أسلوب العنونة التقليدية في ملاءمة العنوان لمضمون النص، وإخلاصها لتقاليد عنونة البدايات الرومانسية، حيث هيمنة أسماء الشخصيات الروائية على معظم العنوانات، أكان بصورة مباشرة: (فتاة قاروت – سعيد – كملاديفي – سلامة القس – الثائر الأحمر – الفارس الجميل)، أم بصورة ضمنية أو كنائية من قبيل: (ضحية التساهل – سيرة شجاع – يوميات مبرشت – مذكرات عامل – حصان العربة..)، وهي في ذلك تماثل الظاهرة التي مرّت بها عنوانات الرواية الغربية والعربية من قبل، والتي شكلت الشخصيات الروائية عنوانات للرواية في بداياتها الرومانسية، غير أن مكوث الرواية اليمنية في هذه المرحلة الرومانسية – كما هو واضح من تواريخ صدورها – لم يكن متصلاً أو متوالياً على نحو خطي على الرغم من البداية المبكرة، كما لم يدم مكوثها فيه كثيراً، شأن الطور الرومانسي القصير في الرواية العربية، فقد كان الطور الرومانسي في الرواية العربية قصيراً جداً، وغير خالص في بعض البيئات العربية التي لحقت بحركة العصر متأخرة، مثل دول الجزيرة العربية[20]، وبالرغم من ذلك القصر، فقد تمثلت الرواية اليمنية في عنواناتها أهم خصائص العنونة الرومانسية، غير أنه لايمكن إرجاع هذه الظاهرة إلى تأثير الرومانسية في الإبداع الأدبي وكفى، وإنما كذلك لتأثيرات النزعة الرومانسية الثورية التي شهدتها اليمن منذ الثلاثينيات، حيث بروز الوعي القومي والوطني والفكري في مواجهة الاحتلال البريطاني، ثم التأثيرات المباشرة للمدّ القومي العربي والإسلامي في الأربعينيات والخمسينيات، ما أدى إلى زيادة ذلك الوعي، وكان من مظاهره الاهتمام بالشخصية القومية والمحلية ودورها في مواجهة الآخر (المحتل) ودفاعها عن ذاتها وهويتها القومية، وذلك ما نلمسه على مستوى

الموضوع الروائي في معظم هذه الروايات، بما فيها الرواية الأولى (فتاة قاروت) التي صدرت في المهجر وتناولت مسألة الدفاع عن الهوية القومية والإسلامية[21]. كما أن هذه الروايات تحكي سير شخصياتها المتخيلة التي هي في الأساس أشبه بأقنعة روائية لكثير من أفكار كتابها، فكان من الملاءمة أن تحتل هذه الشخصيات فضاء العنوان.

والملاحظة الثانية هي ظاهرة الأسماء الأنثوية التي برزت في العنوان: (فتاة قاروت، ضحية التساهل، كملاديفي، سلامة القس،..) وهيمنة الاسم الأنثوي أو الحقول الدلالية المتصلة به من أبرز مظاهر عنونة البدايات العربية، وهي ظاهرة مرّت بها الرواية الغربية في المرحلة الرومانسية، لكن الجانب الأبرز في عنوان الرواية العربية وقتئذ كان «يتمثل في طغيان أسماء نسوية، وهو شيء لافت تزامن مع النداء بتحرير المرأة والدعوة إلى التحرير عموماً، بالإضافة إلى أن الكتابة آنذاك كانت سجينة الأفق الرومانسي العاطفي»[22]، وتاريخ الرواية العربية يحفل بوفرة كبيرة من هذه العنوانات التي تشف عن موضوعات تتصل بالمرأة، أو المرأة هي الشخصية المحورية فيها، وكذلك «غدا اللجوء إلى الحقل المعجمي الخاص بـ (الأنثى) اسماً وترادفاً: فتاة، غادة، عروس، أمراً شائعاً في العنونة الروائية، وقد امتد ذلك ليغطي جزءًا كبيراً من العنونة في الطور الرومانسي»[22].

وسنقف في التمثيل للعنوان عند البدايات من خلال نموذج واحد هو عنوان رواية (فتاة قاروت) لأحمد عبدالله السقاف، بوصفها النص الروائي اليمني الأول، ولأن جهازها العنواني شمل عناصر ووظائف عنونة البدايات كافة، وقد جاء من ناحية التشكيل التيبوغرافي على النحو الآتي[24]:

فتاة قاروت

أو

مجهولة النسب

رواية غرامية انتقادية تتضمن انتقاد بعض عادات مهاجري العرب في جاوة، ووصف بلاد السندة وعادات أهلها بأسلوب رشيق.

وواضح اشتمال جهازها العنواني على مكونات العنونة التقليدية كافة، وهي بحسب نظرية العنوان: العنوان الرئيس أو العام (فتاة قاروت) الذي لاغنى عنه بالنسبة للنص، ثم العنوان الثانوي، أو الفرعي المقترن بالعنوان الرئيس مكاناً ووجوداً (مجهولة النسب)، ويقوم العنوان الثانوي بوظيفة تأويلية للعنوان الرئيس، ووجوده غير أساسي، لكنه إن وجد «يكتسب شرعيته في كونه يسد الفجوة التي تتخلل العنوان الرئيس، من حيث عدم استيفائه لمضمون النص»[25]، وهذا أمر يتصل بالعنوانات التي تتوسل أعلى درجة من الوضوح، وتزيل أي لبس محتمل، وعلى هذا النحو جاء عنوان رواية محمد علي لقمان (كملاديفي أو آلام شعب وآماله)[26]، وقد شمل العنوان الأداة التي تربط بين العنوانين: الرئيس والفرعي، وهي (أو) حرف عطف لها معان كثيرة ذكرها ابن هشام 27منها: الشك، والإبهام، والتخيير، والإباحة، والجمع المطلق كالواو، والإضراب، والتقسيم، وبمعنى (إلا) و(إلى)، وقال: «إن (أو) موضوعة لأحد الشيئين أو الأشياء، وهو الذي يقوله المتقدمون، وقد تخرج إلى معنى (بل)، وإلى معنى (الواو)، أما بقية المعاني فمستفادة من غيرها»[28]، وأخيراً شمل العنوان العبارة الشارحة، التي من وظائفها أن تعين الجنس الأدبي للنص؛ (قصة، رواية، مسرحية، سيرة...) لكنها ضمن جهاز العنوان في بعض الروايات التي تريد أن تنجز هدفاً وعظياً أوتعليمياً، أو قصاً غرامياً أو غيره، وتريد أن تضع القارئ منذ البداية في سياق تلق خاص بهذا النوع من السرد، يصبح للعبارة الشارحة دور مهم في إضاءة هذا الجانب، وتوجيه القارئ نحوه، ويكون من وظائفها إزالة ما بقي من لبس أو غموض في العنوان، وهي في رواية (فتاة قاروت) عبارة طويلة ممتدة، «رواية غرامية انتقادية ...»، ذكر فيها الكاتب كل ما من شأنه توجيه القارئ نحو المغزى من السرد، ومن المعلوم أن "هذا النوع من الإشارات المصاحبة للعنوان كان سائداً في كل الأعمال القصصية خلال البدايات الأولى"29، من قبيل عبارة "مناظر وأخلاق ريفية" في رواية (زينب) لمحمد حسين هيكل. ونجد الاحتفاء

بالعبارة الشارحة في عنوانات البدايات الروائية اليمنية الأخرى، ففي رواية (سعيد) لمحمد علي لقمان تقول العبارة الشارحة: إنها «رواية أدبية أخلاقية تاريخية، وقعت حوادثها في عدن»[30]، وفي رواية (مصارعة الموت) لعبدالرحيم السبلاني: «رواية تاريخية أخلاقية اجتماعية أدبية، سياسية تدور أحداثها في اليمن من سنة 1956إلى سنة 1962م».

أما المركب اللغوي الذي يتكون منه عنوان هذه الرواية، فهو مركب إضافي؛ (فتاة قاروت)، حيث تعمل الإضافة على إزالة التنكير الذي لحق بالكلمة الأولى (فتاة)، وغدت بفضل الإضافة إلى (قاروت) مُعرفة بالإضافة، والمركب الإضافي هو أكثر المركبات شيوعاً في العنونة. وكلمة (فتاة) تتسم بوضوح الدلالة، فهي مؤنث فتى، وتعني مرحلة النضج واكتمال المقومات البيولوجية للأنثى، بما في ذلك الجمال، لكن الكلمة الثانية (قاروت) تستدعي صيغتها، أو مركبها الصوتي مجموعة من الأسماء المماثلة المرتبطة بالحكي التراثي والديني: (قارون – هاروت – ماروت – طالوت – جالوت) ما قد يثير بعض الغموض أو اللبس، ويتبادر إلى الذهن الإيحاء بمجموعة القصص المرتبطة بهذه الأسماء، ثم السؤال هل نحن إزاء نوع من الحكي التراثي، أو المتناص مع قصص هؤلاء؟، بمعنى أن العنوان في هذه الصيغة يخلق نوعاً من الإيحاء بالتناص، وسرعان ما تتكفل العبارة الشارحة في إزالة هذا الإيحاء بالتناص، ويأتي بعد ذلك العنوان الداخلي الأول بهذا الاسم (قاروت)، وتستهل الجملة الأولى بتحديد الدلالة المكانية لقاروت، ويخبرنا السارد أنها «بلدة في مقاطعة فريغان من جزيرة جاوة، إحدى جزائر الأوقيانيوسية الخاضعة لحكم هولاندة ...»[31]، ما يعني أن سمة المباشرة والوضوح تظلّ ماثلة في العنوان، بالرغم مما ما يوحي به العنوان الرئيس من غموض نسبي، تكفلت مجموعة العتبات العنوانية والنصية المصاحبة بإزالته مباشرة، دون أن تترك للقارئ أية مساحة في تأويل العنوان، وهي: (العنوان الثانوي + العبارة الشارحة + العنوان الداخلي + الاستهلال السردي).

وعلى المستوى التناصي فهذا العنوان الأنثوي في صيغة المركب الإضافي، ينفتح على التناص بمجموعة كبيرة من العنوانات المعروفة التي تنتمي لنفس الحقل العنواني؛ فتستدعي روايات تضمنت (فتاة + مكان)، مثل: (فتاة غسان، فتاة القيروان، فتاة مصر، فتاة الغيوم، وفتاة القرية، ...)، أو عنوانات أخرى تتصل بحقل الأنوثة عامة، مثل: (غادة كربلاء، غادة أصيلا، غادة الزاهرة، عروس فرغانة، عذراء قريش، عذراء الهند، عذراء دنشواي،...). كما لايمكن إغفال رمزية (الفتاة) في روايات البدايات، فقد ارتبطت هذه الرمزية بكثير من المسميات في خطاب النهضة العربية، ومسيرة التحرر وبروز الوعي القومي والحضاري، لما تمثله (الفتوة + الأنوثة) من دلالات النضج والنمو والخصوبة والوعي والجمال، فنجد في الصحافة على سبيل المثال: (الفتاة – فتاة الشرق – فتاة الجزيرة،..)، وغيرها.

العنوان في الرواية الواقعية:

منذ نهاية الستينيات، وبفضل مجموعة التحولات الاجتماعية والثقافية والسياسية التي شهدتها اليمن عقب الاستقلال وقيام الدولة الوطنية والنظام الجمهوري في شطري اليمن، أخذ الأدباء اليمنيون يعون طبيعة هذه التحولات ويعبرون عنها في جل إبداعاتهم الشعرية والنثرية، وكان للوعي بقضايا الواقع أرضاً وإنساناً أثرها الواضح والمباشر في الإبداع الأدبي، لاسيما أن اتجاهات الواقعية، والواقعية الاشتراكية في الأدب قد وجدت طريقها إلى الأدب اليمني، وتوالت تأثيراتها في السبعينيات والثمانينيات وحتى قرب نهاية التسعينيات. كما كان للمؤثرات الخارجية دور مهم في ذلك، فقد تعرف الكتاب اليمنيون، إبداعات الرواية الواقعية العربية من أمثال نجيب محفوظ، ويوسف إدريس، وحنا مينة، وغيرهم، وتعرفوا كذلك على الأدب الأجنبي المترجم، وخصوصاً الأدب الواقعي الروائي الروسي. وبفضل مؤثرات الواقع المحلي، والمدّ الواقعي الكبير أنجزت الرواية اليمنية واقعيتها

الخاصة التي التمست فيها هموم واقعها وخصوصيات البيئة المحلية، فكان من الطبيعي أن تنجز كذلك عنواناتها الخاصة، فأخذ المكان يحتل موقع الصدارة بين مكونات العنوان المختلفة، وذلك أمر لا مراء فيه، فأية نظرة إلى عنوانات الرواية اليمنية وقتئذ لا يمكنها أن تخطئ هيمنة المكون المكاني للعنوان، حيث الإشارة المباشرة إلى الحيّز أو الفضاء الذي تتصل به الأحداث. على أن القول بهيمنة المكون المكاني للعنوان لا ينفي عدم وجود مكونات أخرى، كمكون الشخصية، أو المكون الزماني، أوالحدثي، وغيرها، وإنما لأنه يشكل الملمح الأبرز للعنوان في هذه المرحلة، ومن البداهة القول: إنه لا يمكن أن تتصف عنوانات فترة ما بمكون واحد فقط؛ فذلك مناف للذوق الأدبي وطبيعة الإبداع، فالعنوان ليس فكرة ماوية أو رؤية شمولية تدمغ الأعمال في مرحلة ما بطابعها الفردي، وإنما هو مجال للفن والممارسة الإبداعية المتعددة، شأنه في ذلك شأن النص، وبناءً عليه أمكن تصنيف عنوان الرواية الواقعية إلى الآتي:

1 – عنوانات مكانية خالصة، تشير إلى الفضاء الروائي الذي تتصل به الأحداث إشارة مباشرة من قبيل؛ (مجمع الشحاذين – مرتفعات ردفان – صنعاء مدينة مفتوحة – الميناء القديم – قرية البتول – مدينة الصعود أو مدينة المياه المعلقة – القرية التي تحلم – شارع الشاحنات – المكلا...)(32).

2 – عنوانات جاء المكان فيها بصورة مجازية، مثل (مأساة واق الواق – طريق الغيوم – ربيع الجبال – شيزان).

3 – عنوانات توحي بالمكان بالرغم من أنها لا تشمل مكوناً مكانياً مباشراً، مثل رواية محمد عبدالولي (يموتون غرباء) ورواية أحمد العليمي (غرباء في أوطانهم)، حيث الغربة توحي بدلالة مكانية.

4 – عنوانات تحمل نفساً رومانسياً، بالرغم من أنها تتضمن موضوعات

واقعية، مثل: (ضحية الجشع – عذراء الجبل – ركام وزهر – زهرة البن...)، وأخرى تحمل أسماء الشخصيات الروائية، مثل: (الرهينة – السمار الثلاثة – الصمصام ـ المبشع..).

وجميع هذه العنوانات – باستثناءات محدودة – تشي بموضوعات الروايات بشكل مباشر، بحيث يعدّ العنوان فيها «العتبة التي اندلق عليها موضوع الرواية»[33]، فلا يحتاج القارئ إلى جهد كبير في ربط العنوان بالنص، ذلك أن معظم الروايات الواقعية تتخذ من الأمكنة والأحداث والشخصيات شكلاً رمزياً كنائياً، يفعل الروائي فيها – بحسب كولن ولسن – كما يفعل بائع الجبنة الذي يضع قطعة صغيرة منها على طرف سكينه لتشير إلى الصفيحة بأكملها[34].

ومن هذا الوعي بترميز الأمكنة يأتي الميناء وحارته القديمة في رواية (الميناء القديم) 1978 لمحمود صغيري[35]، الذي وضعه عنواناً وعتبة للولوج إلى داخل النص، مثلما هو الميناء في الواقع عتبة للدخول أو الخروج، وفضاء للتعدد والتحولات، ويتكون العنوان على المستوى التركيبي من دالين اثنين شأن معظم العنوانات المكانية، التي تتكون إما من مضاف ومضاف إليه، أو نعت ومنعوت، وغير ذلك من مركب الدالين، عندما يجيء أحدهما اسم المكان؛ (مدينة، قرية، جبل، شارع، بناء، طريق،...)، فتتكرر الصيغة المألوفة؛ (مكان + مضاف/ نعت/ عطف..). وهو في هذا العنوان جملة اسمية، حُذف ركنها الأول، (المبتدأ)، وتكون خبرها من دالي (المكان + الزمان) الأول (الميناء)، والثاني نعت الميناء بأنه (القديم)، والنعت بالقدم يتضمن دلالة زمانية، وسيمنح الميناء مزيداً من الإيحاءات والدلالات الرمزية؛ كالأصالة، التاريخية، والعلاقة الممتدة بالزمن، والميناء هو مكان عتبة للاتصال بين البرّ والبحر، الداخل والخارج، السكون والحركة، كما تتسع دلالة كلمة ميناء لتشمل المدينة بتعدد أحوالها وسكانها وأعراقها وانفتاحها على عالم البحر ومغامرات البحارة والصيادين، والهجرة اغتراباً واستيطاناً، والغزو

والتجارة، والعلاقة بالخارج والآخر، وغير ذلك من الدلالات التي لا يحجبها العنوان، ويأتي النص ليثبتها، حيث تحفل الرواية بمجموعة من الأحداث المتصلة بقصة أهالي حارة البحارين، أحد أحياء المدينة الميناء، في فترة نهاية الأربعينيات من القرن الماضي، وعلاقتهم بحركة الدستوريين الأحرار عام 1948، وقصص الهجرة والأوضاع السياسية والاجتماعية وقتئذ، ما دفع بكثير من الناس إلى الهجرة منها نحو البحر ومدن وموانئ العالم الأخرى، أو الهجرة إليها فراراً وهرباً من أوضاع أشد قسوة، وتحكي انفتاح المدينة وحاراتها على الغرباء الذين وفدوا إليها، كما تروي جانباً من تاريخ الغزوات التي مرّت بالمدينة/ الميناء، وغير ذلك من الأحداث الواقعية والتاريخية التي يشدها السرد نحو المكان، وتحفل بكافة الأجواء المتصلة بالبحر وعلاقة الناس به، وهنا نلمح فيها أثراً لبعض الروايات العربية الواقعية التي تدور حول البحر وتحولات المدينة/ الميناء، مثل رواية (الشراع والعاصفة) لحنا مينة، بل تقترب بعض شخصياتها من شخصيات الشراع والعاصفة مثل شخصية علي فنيتو التي تتسم بملامح الملحمية الطروسية لبطل رواية الشراع والعاصفة محمد بن زهدي الطروسي، وذلك يعني أن القارئ منذ البداية أمام عنوان واقعي يتسم بوضوح الدلالة، ويشي على نحو ما بموضوع النص الذي يتناسل منه حين يستقطب المكان الأحداث والشخصيات كافة.

العنوان في الرواية الحديثة:

غني عن البيان أن الرواية العربية الحديثة قد ارتادت أفقاً جديداً من التجريب الروائي، وباتت بفضل إبداع كتابها تراكم ابتكاراتها السردية، وكان العنوان أيضاً هو مجال هذه الابتكارات، فحفل بالرمزية والإيحائية والصيغ البلاغية، وأُنتجت عنوانات قرائية مثيرة للتأويلات، كما برزت فيها ظاهرة العنونة التي تتناص مع الموروث بأنواعه كافة، وغدا العنوان فيها

يشف عن تحول كبير، لا في العنوان فقط، وإنما في استراتيجيات الكتابة الروائية، وإذا كان يُناط بالعنوانات في النصوص التقليدية (قبل الحديثة) وظيفة تقديم تلخيص أو كشف عن مضمون النص، ويُنظر إلى العنوان بوصفه «أداة إبراز لها قوة خاصة»[36]، فإن النصوص الحديثة طرحت إشكالها منذ العنوان الذي أصبح مجالاً للمساءلة والتأويل، كما أن علاقته بالنص «لم تعد علاقة سؤال – جواب، بقدر ما صارت علاقة سؤال ممتد من العنوان إلى النص [...] كما لم يعد العنوان هو المعنى الوحيد الذي يحدده النص، بل إن النص يساهم في خلق مرايا ومعان متعددة للعنوان»[37]، وفي مرحلة الرواية العربية الحديثة «تجاوز العنوان الحداثي – تجريباً وتأصيلاً – بنية الجملة العنوانية إلى بنية النص»[38]، حيث تطالعنا عنوانات ممتدة لأكثر من دال ولأكثر من جملة أحياناً.

والناظر إلى المنجز الروائي اليمني عند عتبتي نهاية القرن الماضي وبداية القرن الحالي سيلحظ التحول الكبير الذي طرأ عليه نصاً وعنواناً، بحيث يمكن القول: إنها بداية الحداثة الروائية اليمنية، تلك الحداثة التي قطعتها الرواية العربية منذ عقود ثلاثة، فقد برز في هذه الفترة لدى الكتاب اليمنيين وعي جديد بطبيعة الفن الروائي، لا يكتفي بالموضوعات التقليدية المستهلكة في تناول قضايا الواقع اليمني وتحولاته السياسية والاجتماعية، أو ما يندرج في مفهوم الموضوعات الوطنية الكبرى التي استنفدت متخيل الرواية اليمنية خلال العقود السابقة، عندما ظل المتخيل الروائي أسير رؤية ثابتة في تأريخه للتحولات السياسية والاجتماعية التي شهدها الواقع اليمني، مثل الكتابة عن مرحلة ما قبل الاستقلال، وأحداث الثورة اليمنية، وإنما بدأ تناول موضوعات جديدة تتصل باليومي والإنساني في حياة إنسان الواقع، حيث الذات اليمنية المعاصرة المأزومة في تشتتها وارتطامها بواقعها وهمومها، وقلقها من واقعها الجديد الحافل بالمفارقات والاضطراب، وباتت الرواية اليمنية بفضل ثقافة كتابها واطلاعهم على التجارب الروائية العربية

والغربية تشف عن وعي جديد، خلق في النهاية تراكماً إبداعياً على المستوى النصي والتقني، وأدى إلى تحول مفهوم الكتابة الروائية والخروج من أسر التقليدية واجترار محاكاة النموذج الواحد، وقد تمثل ذلك أولاً في إبداعات زيد مطيع دماج، وسعيد عولقي، وصالح باعامر، ويحيى علي الإرياني، ثم في كتابات جيل جديد أخذ يشكل تجربته الروائية الخاصة، من أمثال حبيب عبدالرب سروري، ووجدي الأهدل، ونبيلة الزبير، وعبدالناصر مجلي، ومحمد عبدالوكيل جازم، ونادية الكوكباني، وأحمد زين، وعلي المقري، وغيرهم...، فكان لزاماً على العنوان الروائي اليمني أن يعبر عن طبيعة هذه التحولات الجديدة. بخلاف الوعي بالعنوان الشعري الحداثي الأسبق في الأدب اليمني الحديث، الذي قطع شوطاً كبيراً على يد رواد الشعراليمني الحديث، منذ النصف الثاني من القرن الماضي على يد عبدالله البردوني، وعبدالعزيز المقالح، والشعراء السبعينيين من أمثال شوقي شفيق، ومحمد حسين هيثم، وغيرهم من الشعراء الذين جاءت عنواناتهم الشعرية موازية لحداثة نصوصهم.

في هذه المرحلة تجاوز العنوان ظاهرتي الوضوح والمباشرة اللتين اتسمت بهما المرحلتان السابقتان، ليغدو للعنوان بنيته ونصيته الخاصة التي تميزه عن العنوانات السابقة، فلم يعد مجرد عتبة نصية تشف عن مضمون النص ليلج القارئ إليه في ثقة وسهولة ويسر، بل أضحى عتبة للمراوغة والعصيان تهتز عليها أقدام القارئ غير الحاذق، ويتطلب اجتيازها خبرة جمالية وطاقة قرائية، على القارئ أن يبذل فيها الوسع حتى يلج داخل النص ويفتض مغاليق أسراره، بمعنى آخر أصبحت العنونة مجالاً لممارسة فعلي القراءة والتأويل من قبل القارئ، ذلك أن العنونة الحديثة «أضحت لها استراتيجية تنخرط ضمن الاستراتيجية العامة لفعل الكتابة وبالتواصل الفعال مع المتلقي من جهة، وأن تؤسس كينونة خاصة بها تتميز بها عن

النص الذي تسميه وتحدده من جهة أخرى، وذلك عبر الوعي بالعنونة أهميةً وتغيراً في عالم غارق بالاتصال»(39).

وتشير مجموعة العنوانات على اشتغال الكتاب اليمنيين على هذه العتبة النصية، فقد راحوا يجرون عليها مناوراتهم ومفاوضاتهم في استقطاب القراء لتلقي النصوص، ومارسوا فيها وبها اللعب مع القارئ ومع النص ليُمنح العنوان أكبر طاقة تأويلية، وباختصار شديد أصبح جل عنوانات هذه المرحلة عنوانات قرائية تفتح الأفق للعبة التأويلات المتعددة، متوسلين في ذلك الاشتغال على مجموعة الآليات والتقنيات البلاغية والأسلوبية والنصيّة عند صياغتهم العنوان؛ فتطالعنا في هذا السياق عنوانات تتوسل الجانب البلاغي المجازي والكنائي؛ فتظهر صيغ عنوانية غير مألوفة من قبل على مستوى الرواية اليمنية بالرغم من اعتمادها على المركب الثنائي الدال من قبيل (نهايات قمحية) لمحمد عبدالوكيل جازم، و(قوارب جبلية) لوجدي الأهدل، و(رجال الثلج) و(جغرافية الماء) لعبدالناصر مجلي، و(تصحيح وضع)، و(قهوة أمريكية) لأحمد زين؛ و(دملان) و(طائر الخراب) و(عرق الآلهة) لحبيب عبدالرب سروري، و(كائنات خربة) لسامي الشاطبي. واتجه بعض الكتاب إلى عنوانات حافلة بالمفارقة من قبيل (قوارب جبلية) و(حمار بين الأغاني) لوجدي الأهدل؛ و(الضباب أتى.. الضباب رحل) لمحمد عبدالوكيل جازم، و(الأنس والوحشة) لهند هيثم، و(المداح والموت) لمحمد الخوبري، واشتغلت عنوانات أخرى على آلية التناص بعنوانات أخرى من قبيل عنوان (صنعاء الوجه الآخر) لإبراهيم إسحاق، الذي يتناص مع عنوان رواية محمد عبدالولي (صنعاء مدينة مفتوحة)، و(عرس الوالد) لعزيزة عبدالله، مع عنوانات من قبيل (عرس الزين) للطيب صالح، و(عرس بغل) للطاهر وطار، وغيرذلك مما لامجال لذكره.

ومن ظواهر العنونة الحديثة بروز عنوانات تتجاوز بنية الدال المفرد والدالين إلى بنية الجملة، من قبيل (الومضات الأخيرة في سبأ) و(حمار بين

الأغاني) و(بلاد بلا سماء) لوجدي الأهدل، و(رجة تحس بالكاد) لمحمد عثمان، والاشتغال على آليات بلاغة الحذف النحوي والمعنوي والاستعانة ببعض التقنيات الطباعية في بنية العنوان، من قبيل (حب.. ليس إلاّ) لنادية الكوكباني، و(صنعاء.. الوجه الآخر) لإبراهيم إسحاق، و(أحلام .. نبيلة) لعزيزة عبدالله، و(الضباب أتى .. الضباب رحل) لمحمد عبدالوكيل جازم، و(طعم أسود.. رائحة سوداء) لعلي المقري، و(إنه جسدي) لنبيلة الزبير، وغيرها.

ولا يمكن فصل الوعي بعتبة العنوان عن الوعي بغيرها من العتبات النصية الأخرى، ففي الرواية التسعينية وما بعدها سينفتح الخطاب على ظاهرة الاقتباس والتصدير أو الاستشهاد بعبارات دالة لعدد كبير من الكتاب والفلاسفة الغربيين وغيرهم، ما قد يوحي بوعي ثقافي جديد لكتاب الرواية منفتح على الفكر الإنساني والعالمي، من قبيل الاستشهاد بكلمات لأراجون، وأوجست لاكوستاد، وماركيز، وباشلار، ونيتشه، ونايبول، ولبعض الأدباء العرب من قبيل المتنبي، والبردوني، وأدونيس، والاستشهاد بمقاطع من الشعر، أو الأغاني، وكلمات أحياناً لايذكر أصحابها، وأحياناً تجتزأ مقتبسات من النص نفسه، وغير ذلك مما يقوم بوظيفة إيحائية أو استباقية، تسهم في بعض الحالات في توجيه تلقي القارئ لهذه الروايات، ربما شكل الاحتفاء بها في الروايات الحديثة استعاضة عن المقدمات الذاتية والغيرية، التقريضية والنقدية التي شكلت ظاهرة بارزة في كثير من الروايات اليمنية في المراحل السابقة. ومع زيادة الوعي بكافة العتبات المصاحبة للعنوان سجل التشكيل التيبيوغرافي والفضاء الطباعي للعنوان، بما فيه لوحة الغلاف، مجالاً مهماً متضافراً مع العنوان في عمليات إنتاج الدلالة واستقطاب القارئ - وهو وعي يشترك فيه الناشر مع الكاتب - وخصوصاً فيما يتصل بالجانب الدعائي الجذبوي أو التجاري في واقع تحتل فيه الصورة، ووسائل الاتصال البصرية، المكانة الأبرز في عمليات التلقي؛

(أنواع جديدة من الخطوط المستحدثة – غير الكلاسيكية – الخالية من الزوايا، الألوان الممزوجة من عناصر لونية متعددة، الرسومات والأيقونات، اللوحات التشكيلية التجريدية والسريالية، وبقية العناصر الشكلية المصوغة بتناغم مع بعضها ومع النص، ولم تخل من الدلالات الكامنة).

شعرية العنوان في الرواية اليمنية الحديثة:

سنقف في هذا المبحث عند ثلاثة عنوانات للرواية اليمنية الحديثة، هي: (إنه جسدي)[40] لنبيلة الزبير، و(قهوة أمريكية)[41] لأحمد زين، (طعم أسود.. رائحة سوداء)[42] لعلي المقري . ذلك أن ما يجمع هذه الروايات بخلاف نهجها أسلوب العنونة الحديثة، شعرية الموضوع الروائي الذي تناولت فيه موضوعات جديدة على مستوى الخطاب الروائي اليمني، هي مما اصطلح عليه بالموضوعات المسكوت عنها؛ إذ تقدم الأولى خطاباً نسوياً يتسم بمساءلة الواقع القبلي المثقل بسلبياته وتناقضاته، وتصف واقع القهر والاستلاب الذي تعيشه الأنوثة في ظل فضاء ذكوري حافل بكل ما هو ناف للمرأة جسداً وذاتاً، تتناول الثانية أزمة الذات المعاصرة في ظل انكسار الحلم، ومفارقات الواقع المعاصر في ظل التجربة الديمقراطية اليمنية، أمّا الثالثة فتتناول موضوعاً قلّما انتبه إليه الكتاب العرب، وهو يتصل بالمهمشين السود الذي يعيشون بيننا، وترفضهم الثقافة القبلية، وتقذف بهم إلى هامش الحياة بسبب اللون والعرق، وتصف الحياة الخاصة لهؤلاء السود في مجتمعاتهم الصغيرة المنفية التي لها طقوسها وتقاليدها الخاصة بعيداً عن الآخر وسلطته، بسبب موقف هذا الآخر منها، وتتسم هذه الروايات بمجابهة عنيفة، ومكاشفة مؤلمة، للواقع الآسن في رواسب موروثاته وثقافته المملوءة بالمناطق السوداء التي توشك أن تتحول إلى ثقوب سوداء تلتهم كل من يحاول أن يملأ فراغاتها الشرهة.

إن شعرية هذه الروايات قد أسهمت في نسج ضفائرها خصلات

متعددة من الشعريات؛ شعرية الموضوع، وشعرية السرد المنفتح على آليات الكتابة الجديدة لغة وتقنية ومفارقة وتناصية وتعددية للأصوات، فكان على العنوان أن يُعبر عن هذه الشعرية، بشعرية موازية، ذلك أن «قوة الرواية تُلمح من عتبة العنوان ذاتها، لكونها تكثف التحولات البنيوية في الخطاب الروائي في الانعطاف الحداثي»[43] وهي الانعطافة المُعبّر عنها نصاً وعنواناً، التي غدا العنوان فيها يشكل بنية نصية خاصة، تنحت شعريتها في فضاء العتبات، لتحتل العنونة مساحة واسعة في عمليات تلقي وتأويل النصوص، يمارس فيها العنوان غوايته ومراوغته، حتى لايفهم الكتاب من عنوانه!.

أولاً: (إنه جسدي) وفراغات العنوان:

من المعلوم أن لغة العنوان «غير مشروطة تركيبياً بشرط مسبق، وبالتالي فإن إمكانات التركيب التي تقدمها اللغة كافة قابلة لتشكيل "العنوان" دون أية محظورات، فيكون «كلمة» و«مركباً وصفياً» و«مركباً إضافياً» كما يكون «جملة» فعلية أو اسمية، وأيضاً أكثر من جملة..»[44]، وعلى المستوى التركيبي تتكون جملة العنوان (إنَّهُ جسدِي) من جملة اسمية استوفت أركانها كافة، وهي: (إنَّ + اسمها + خبرها). وبنيتها السطحية تتكون من مركب رباعي؛ هو حرف وكلمة وضميران متصلان، وتحتل كلمة (جسد) مركز وبؤرة العنوان، من خلال موقعها في بنية جملة العنوان، حيث جاءت بقية أجزاء الجملة محتفية بها، فوضع ما قبلها ومابعدها في خدمتها؛ جاءت أولاً مسبوقة بحرف التوكيد (إنّ) ثم (الهاء) ضمير الغائب العائد على الجسد، ما زادها قوة في التخصيص والتحديد، ثم جاءت متصلة بـ (ياء المتكلم) التي انتزعتها من فضاء التنكير إلى فضاء التعريف، كما أنها تتموقع في كنف من الضمائر التي تعبر عن ذاتية المتكلم، ولانقصد بذلك اتصالها بياء المتكلم فقط، وإنما ما تمثله النون في (إنّ) من معان تعبر - كما يرى حسن عباس - عن الحركة المنبثقة من داخل الذات باتجاه الخارج، لأن «أصل (إنّ) هو

(إنني) وليس العكس، ولأن خاصية التوكيد في (إنّ) هي في الأصل مقتبسة من خاصية توكيد ذاتية المتكلم في (إنني) بمواجهة العالم الخارجي»[45]. لكن على مستوى البنية العميقة لاتؤدي هذه الجملة الاسمية – بالرغم من استيفائها أركان الجملة – معنى تاماً، إذ تبدو مفتقرة للاكتمال الدلالي، ما يعني وجود فراغ أو محذوف في آخرها، قد يُقدَّر بخبر من كلمة أو أكثر، مما يندرج في إطار النعوت المحتملة للجسد، كالقوة والضعف، والجمال والقبح، والتشكل والتحول، أو الأفعال المتصلة به كالحركة والشعور، أو جملة فعلية أو اسمية تؤدي وظيفة تفسيرية، وغير ذلك من احتمالات اكتمال جملة العنوان. كما أن ضمير الغائب في جملة العنوان قد يثير تساؤلاً إلى من يعود؟، أيعود إلى جسد الذات المتكلمة في جملة العنوان، أم يعود إلى شيء آخر ينبغي تأويله في جملة العنوان التي تخللها فراغ على القارئ أن يكمله؟.

أمّا على مستوى الدلالة، فقد استقر ارتباط كلمة (جسد) بالإنسان وحده، بخلاف غيرها من الكلمات التي تدور في حقلها من قبيل؛ (بدن، وجسم، وجرم) وغيرها مما أُشرِكَ فيها غير الإنسان والعاقل، وقد جاء في اللسان: «الجسد جسم الإنسان، ولايقال لغيره من الأجسام المُغْتَذية، ولا يقال لغير الإنسان جسد من خلق الأرض...»[46]. وللجسد تصورات واسعة في مختلف الثقافات والأديان والفلسفات والمجتمعات، وهو بحسب تعبير ميرلوبونتي «المنظومة الرمزية للعالم»، وقد ارتبطت النظرة إليه بمنظومة القيم والتقاليد الثقافية والاجتماعية التي أنتجتها المجتمعات للسيطرة عليه وترويضه[47]، وظلت الموروثات الثقافية والميثولوجيا لا ترى في الجسد الأنثوي سوى جانب الفتنة والشهوة، وفي المرأة مجرد «أحبولة الشيطان»، ومن هنا ربما سيبدأ عنوان هذا النص الأنثوي يمارس غوايته في اصطياد القارئ باتجاه التهام النص، وهذه هي الوظيفة الإغرائية للعنوان، لما لمفردة (جسد) في الكتابات الحديثة من دلالات سيميوطيقية وثقافية، لاسيما في

الكتابات النسوية المعاصرة التي يشكل الاحتفاء بالجسد فيها ظاهرة بارزة، ولارتباطها بأفق خاص من التلقي، إذ ستمارس صيغة المتكلم الأنثوي في العنوان غواية المتلقي واصطياده، وإثارة أفق انتظاره لسرد يلتمس الأنوثة والحديث عن الجسد الأنثوي ويتسم بالجرأة في البوح، وفي الإقدام باتجاه مناطق الحكي المسكوت عنها، بحسب خبرة القارئ بسنن كثير من السرود الأنثوية المعاصرة التي تتوسل باشتغالها على جانب العنوانات المثيرة، ذلك أن كلمة (جسد) جاءت في العنوان في الاضافة إلى ياء المتكلم، أي أن الذات المتكلمة في جملة العنوان تحدد جسداً بعينه، هو جسدها، وعند النظر إلى هوية هذه الذات المعلنة عن نفسها تحت العنوان مباشرة نجد اسم الكاتبة (نبيلة الزبير) وسيصبح أفق انتظار المتلقي من هذا السرد الذي أعلنت فيه الساردة منذ عتبة العنوان عن هويتها الجناسية والسردية بضمير المتكلم الأنثى كل ما يقربه من شكل السيرة الذاتية، وهنا ربما سيستدعي وعي المتلقي مجموعة من عنوانات السرود المماثلة التي تضمنت ياء المتكلم، مثل (حياتي)، و(طفولتي) و(جامعتي)، و(أيامي).

تنتشر في النص كلمة (جسدي) وشقيقتها (جسمي) بتكرار لافت بلغ معدله – على سبيل المثال – في الصفحات التسعين الأولى التي يشغلها القسم الأول نحو 17 مرة[48] ، وتكررت معهما بقية مفردات وأعضاء الجسد الأخرى، والأفعال المتصلة بالإدراك والشعور. غير أن هذا الانتشار للجسد ومفرداته لايعني وجود سرد أنثوي يتغنى بالبيولوجي، أو عناصر الأنوثة، كما في بعض السرود الأنثوية التي تنطلق في تمجيد جسد المرأة والاستيهامات والبوح بمفاتنه واتصالاته الجنسية، بل هو سرد ذاتي ينطلق من التمركز حول الجسد في فهمه وإدركه للعالم عبر مسبار العلاقه بالجسد الأنثوي، وهو جسد الساردة، الذي يتحول إلى بؤرة للصراع والمواجهة بين الذات والآخر، وبين الذات وجسدها، حيث الخوف والتوجس من جسد المرأة، من وجهة نظر تقاليد المجتمع الذكوري القبلي، الذي يسعى لوأده تحت ركام

من الأعراف والقوانين الاجتماعية القبلية، ما يجعله يتحول في نظر الذات الأنثوية التي تحمله إلى عبء ثقيل في ظل واقع القهر والاستلاب الذي يمارس عليها بسببه.

يأتي السرد من منظور بطلة الرواية (سكينة) الشاعرة والنحاتة التي يتحول جسدها الأنثوي إلى كابوس حين تعيش صراعاً شديداً في الدفاع عن هويتها الأنثوية تجاه سلطة مجتمع يعاني هو أيضاً من تناقضاته، لكنها في ظل هذا الصراع تعيد صياغة قهر المجتمع على جسدها حين تنفر من أنوثتها وتتمرد على أشكال هذه الأنوثة، فترفض الزواج، وتتحرر من سلطة المجتمع التي يمثلها الرجال؛ (الأب، الأخ، الزوج، المدير، عميد الكلية، الزملاء، حتى العابر منهم...) ليتحول الصراع بعد ذلك إلى صراع بين الذات وجسدها الذي لا تتحرر منه إلا بفناء الجسد بالموت. وينطلق السرد في ذلك من مستويين متوازيين؛ الأول السرد الذاتي الغرائبي الذي تسوده لغة هذيانية تمزج بين المعقول واللامعقول(49)، حين تبدو الساردة وهي تنهض من قبر وتزيح أكوام الطين من فوق جسدها الذي فقد وجوده المادي الفيزيائي، وتحول إلى مادة من هواء غير محسوسة من قبل الآخرين، فتبدو الساردة أشبه بروح ترقب عالم الأحياء، «كان هراء ما أفعله، كنت أتمدد في الحفرة ثم أقف، ثم أقول: ماذا أقيس.؟ ماجدوى أن أقيس الهواء في الحفرة إلى الهواء الواقفة..؟، أيأس ثم أحاول.. لا أصدق أنني غدوت هواء.. هذه أنا.. هذه البقعة أثري.. هذا أثري أنا.. هذه أنا.. بكلي؛ بجسمي.. بحسي.. وهذا ظلي.. هذا الذي في الأرض ظلي.. ولم يرني الناس؟! ارتفع صوتي مقنعاً: الناس لايرون.. الناس.. لايرون.. لأنهم هواء، بلى، الناس هواء.. لكن لا، عيني رأتهم.. لا لم أرهم.. فقط تخيلتهم.. لم يكونوا موجودين.. أنا أوجدتهم، الخوف كان السبب..»(50)، وفي هذا المستوى تشكل وفرة استدعاء الجسد وأعضائه في اللغة السردية الهذيانية موازياً لغيابه على مستوى الواقع، تهرب الساردة بجسدها عن الواقع في رحلة خيالية غرائبية،

لا تصحبها فيه سوى الأجساد الخيالية الكنائية البديلة؛ كالنبتة والكرمة والعلية والتراب والطين، تنقلها من فضاء الجمادات إلى فضاء الكائنات المؤنسنة، ويتضمن خروجها من بين أكوام الطين بجسدها الجديد دلالة أسطورية ترتبط بقصة خلق الجسد الأول للإنسان. والمستوى الثاني هو السرد الذاتي الاستذكاري الذي تستعيد فيه سيرتها الحافلة بالمواجهات والأحداث المتوترة التي مرت بها في صراعها مع المجتمع، ورفضها أشكال سلطاته، التي تحاصرها، بسبب حملها جسدها الأنثوي، فتنتهي سلسلة المواجهات بنهاية مأساوية غامضة؛ بين تعرضها للمرض، أو الضرب الذي أفضى بها إلى الموت.

من وجهة نظر القراءة التأويلية لا تتحقق شعرية العنوان بمجرد انتشاره في النص، أو لأنه يشكل البؤرة المركزية فقط، فبالرغم من تمدد الجسد بتمثيلاته المختلفة بكثافة كبيرة في النص، لا يكفي ذلك حتى يبرر احتلاله فضاء العنوان، وإنما تكمن شعرية هذا العنوان في مستويين؛ الأول في اشتغاله على تقنية الحذف المعنوي، حيث تتضمن جملة العنوان فراغاً على القارئ أن يملأه من خلال توقعاته من النص، وهنا - بحسب نظريات القراءة والتأويل - يكون القارئ شريكاً في منح المعنى للعنوان. والمستوى الثاني ينطلق من فرضية أن النص هو الذي يفسر عنوانه، وبهذا المعنى يمكن الذهاب في القراءة بحركة عكسية ارتدادية من النص إلى العنوان، من الداخل إلى الخارج، ذلك أن النص قد يمدنا بمجموعة من المؤشرات النصية المسهمة في تأويل عنوانه، فيمكن أن يقرأ نص هذه الرواية بوصفه جسداً مجازياً بديلاً لجسد الساردة، يتخلق هذا الجسد المجازي في منحوتة النص الذي صِيْغ من الكلمات في شكل سرد روائي، وحينئذ يؤول ضمير الغائب في جملة العنوان بنسبته إلى غائبه نص الرواية، وليس بنسبته إلى الجسد، ومن ثم تصبح قراءة العنوان في كون هذا النص هو جسداً آخر للساردة/ الكاتبة، ويُقرأ في هذه الصيغة الجديدة: (إنّه جسدي = إنّ [النص] جسدي)،

أليست الكتابة هي الجانب المادي لجسد النص الذي يتشكل من الأحرف والكلمات، ومن السواد والبياض في الفضاء الطباعي للنص، يصوغه الكاتب من عذاباته وأحاسيسه المفعمة بالمشاعر، ويعتصر فيه جانباً من روحه وفكره ليهبه للقارئ في هيئة جسد من كتابة، ليهبه الأخير روحاً جديداً من خلال منحه المعنى عندما يخضعه لفعل القراءة.

نذهب في هذه القراءة للعنوان من خلال مساءلة الفضاءات التي تسكنها كلمة (جسد) وصور تمددها في النص، فمنذ الاستهلال السردي تبدو الساردة وهي تؤسس لمفهومها الخاص بالجسد، يحتل فيه الجسد المجازي مكان الجسد الواقعي، تبدو وهي تنهض من بين أكوام الطين وتزيح كتله المتجلطة من فوق جسدها، ومعلوم ما للطين من دلالة خاصة في ارتباطه بقصة خلق الإنسان، وكأنما تستنسخ في إزاحة الطين شكلاً جديداً للجسد يتحرر من شكله ومكونه الطبيعي، ولايقف هذا عند جسد الساردة فقط، وإنما تستحضر مجموعة أخرى من صور الأجساد المجازية البديلة عن الأجساد الحقيقية للشخصيات (النبتة، الكرمة، العلية، الباب، العتبة..)، وفي صورة التمثال (وحدان) الجسد المزيف للرجل، الذي تصنعه الساردة وتحاوره، وتلوذ إليه وتناديه بالصديق، وكأنما تستعيد به أسطورة (بجماليون)، غير أن أهمها صورة أو هيئة القصيدة/ النص جسداً بديلاً، تأوي إليه الساردة في أشد لحظاتها توتراً، وتستبدله بالجسد الآخر، إذ تتكرر في مواضع مختلفة في السرد عبارات من قبيل «أنا محصنة القصيدة.. القصيدة اتخذتني لها بقعة»[51]، أو تخاطب نفسها: «القصيدة ذاتك كيف تبرئين منها..!»[52]، وهكذا تصبح الكتابة والفن استحضاراً لأجساد مجازية بديلة عن الجسد الإنساني، وفضاءً تتشكل فيه الذات في هوية جديدة، ويصبح فعل الإبداع بديلاً عن فعل المتعة الجسدية، وتتحقق المتعة واللذة في شهوة الإبداع والكتابة، لا في شهوة الجسد، تقول الساردة: «بمجرد أن أدخل حجرتي كنت أدخل جسدي.. أبدأ بنزع (كيلوات) الثياب

التي أرتديها.. أقفل الحجرة وأنا ذاهبة إلى الحمام، وأعود لأفتحها وقد أصبح حضن الليل هو حضن الحرية.. وأستلقي أنا والدفاتر على السرير جسداً عارياً . كنت أجد السرير بعد غياب نهار كامل دافئاً ولا أستغرب وبخاصة إذا كنت قد كتبت ليلة أمس قصيدة جديدة.. أصبحتْ أكثر من ارتباط تلك العلاقة الحميمة بحجرتي »(53).

ثانياً: (قهوة أميركية) ومفارقة العنوان:

المفارقة «هي شكل من أشكال القول يساق فيه معنى ما في حين يقصد منه معنى آخر، وغالباً ما يكون مخالفاً للمعنى السطحي الظاهر»(54)، وللمفارقة وظيفة دلالية بلاغية تؤديها في النص، ويتطلب تلقيها الوعي بها وبشفرتها التي تشتمل على دال واحد ومدلولين اثنين؛ أحدهما أصلي مقصود، والآخر شكلي ظاهر، وتكمن أهمية الاستعانة بالمفارقة التي تضمر أكثر مما تظهر في «أن التعبير المفارقي هو انتقال من الآلية والمباشرة والحرفية إلى الحركية والتعبيرية وشد عرى الخطاب»(55)، والمفارقة لغة اتصال سري بين الكاتب والقارئ، وقد تكون في جملة أو فقرة معينة في النص، وقد تشمل النص بأكمله(56)، ومن هذا الاعتبار ستنطلق قراءة العنوان الحالي، من كونه يتضمن تعبيراً مشفراً بواسطة المفارقة.

يتكون عنوان رواية (قهوة أميريكية) لأحمد زين من كلمتين، نعت ومنعوت، الأولى كلمة (القهوة) وأصل دلالتها اللغوية هي «الخَمْرُ، وسميت بذلك لأنها تُقْهِي شاربها عن الطعام، أي تذهب بشهوته»(57)، وفي دلالتها المعاصرة هي الشراب المستخرج من نبات البن، أما الكلمة الثانية فهي نعت القهوة بأنها أميركية، ومن هنا يبدأ العنوان في لعبة المفارقة، ذلك أن القهوة قد ارتبطت مكاناً باليمن، موطن شجرتها التي خرجت منه إلى العالم، ونسبة القهوة إلى أمريكا الدولة التي تشكل القوة القاهرة سيمنح القهوة في فضاء العنوان دلالة جديدة – ولايمكن تجاوز دلالة الجناس بين القهوة الأميركية

والقوة الأميركية..! – وحضورها في العنوان قد يوحي للقارئ بتلقي نص ينطوي على شيء من هذه الدلالات المرتبطة بالقوة والهيمنة وشعارات الديمقراطية وغيرها، مما ارتبطت به أمريكا في واقعنا المعاصر، لكن النص سيحجب الإشارة المباشرة لها، عدا في ارتباطها بعلبة مسحوق القهوة الذي انجذب له عارف عند مرافقته كاثرين في ذهابها إلى السوبر ماركت؛ «وجد نفسه يمد يده إلى واحدة من تلك العلب ويقلبها بين يديه، يتهجى، تستر تشويس أمريكان كوفي، تحضره شركة نستله الأمريكية»(58)، ثم سيأتي ذكر القهوة الأمريكية في النص أكثر من خمس مرات(59).

ولكي نفهم مفارقة العنوان وشفرته لابد أولاً من الاتجاه في القراءة من العنوان إلى النص، فرواية أحمد زين أشبه بالمدونة لمجموعة من تفاصيل الواقع اليمني المعاصر، يصوغها على لسان السارد الأصلي الشاب (عارف) الذي يصوب عينيه ووعيه إلى هذا الواقع، فيروي بضمير المتكلم تارة، وبضمير المخاطب تارة أخرى، حين يتوجه بالحديث إلى ذاته في سيل من تداعيات الذاكرة، يُستبطن فيها وعيه الداخلي، في دلالة على تشظي هذه الذات الساردة، ويتشارك السرد معها راوٍ خارجي أكثر حرية في السرد، وفي السخرية من المشاهد والأحداث التي يرويها. وتتناول الرواية بشعرية بالغة تفاصيل الواقع السياسي اليمني، وترصد آثار التجربة الديمقراطية المعاصرة الحافلة بالتحولات والمفارقات، حيث الأحزاب والحريات العامة ومظاهرات الاحتجاج، وبالوقت نفسه حيث المسكوت عنه؛ كالقمع والإرهاب والاختطافات، والفقر، وكل ما يحفل به الشارع من مفارقات وتناقضات، لايمكن النظر إليها – كما يرى عارف – إلا من خارجها وبعيني سائح أجنبي(60)، وعندما يعجز عارف أن يكون جزءاً من هذا الواقع يستغرق في أحلام اليقظة الزائفة، ثم يصحو منها على شعور من الإحباط يدفعه في نهاية الرواية عند اكتشاف فشله في تغيير حياته إلى حالة من الجنون والتفكير في الانتحار.

وفي ظل مرارة الشعور بالعجز الذي يعيشه عارف بسبب فشله في أن يكون له «تاريخ شخصي» يحقق فيه ذاته وأحلامه يأتي الحديث عن القهوة الأمريكية في النص مقترناً بلحظات اليأس التي يمر بها، وبفشله في إعداد أكوابها، «فكر أن القهوة ستغير طعم الحياة في فمه، وستجعلها بألوان بهيجة في عينيه ... فشل تماماً في صنع قهوة أمريكية بمذاق رائع كما يشاهد في الإعلانات»[61]، ويتكرر فعل الفشل هذا حتى آخر الرواية، «تذكر علبة القهوة الأمريكية، تذكر فشله في أن يصنع كوباً منها، وسقطت نظراته إلى أسفل حيث الشارع يكتظ بالسيارات وبالمارة والمجانين، يحاولون العبور بمشقة، كأنما يرفض أن يعترف بفشله في تغيير حياته، وبأن القهوة الأمريكية خذلته أيضاً»[62]، وواضح أن السارد لا يتكلم عن القهوة في دلالتها المعروفة، وإنما جرى تشفيرها في النص لتعني شيئاً آخر قد يقرأ بأنه فشل التحولات الديمقراطية في إحداث تغيير جوهري في واقع حياة الشخصية، فالحديث عن القهوة الأمريكية والفشل في إعدادها يتكرر بعد كل مرة يكتشف فيها عارف أن كل ما حوله يلفه الزيف والخداع، وكأن الجميع من حوله قد اشتركوا في لعبة كاذبة، فالمتظاهرون الذين شاركهم مسيراتهم، واعتقل في إحداها، يبدون – كما يصفهم السارد – كأنهم يؤدون أدواراً زائفة، يصلون إلى لحظة معينة في التظاهر ثم ينصرفون غير مكترثين عن وقت «اللهو» في التظاهر إلى وقت «الجد» في مضغ القات[63]، والمحقق لا يبالي به، ويسخر منه، ويطلق سراحه، ويحرمه من لذة أن يكون له تاريخ سياسي في المعارضة، وحادثة اختطاف كاثرين التي شغلت الجميع في المركز الثقافي لم تكن غير حادثة مزيفة، أما شخصية عبدالقوي صديق عارف، فلم تكن غير نموذج لشخصية المثقف المزيفة، التي عجزت عن القيام بدورها وتحولت إلى كاريكاتور يثير السخرية، يبدو عبدالقوي وهو يؤدي أدواراً زائفة في المناسبات المتعددة، يقول كلمات ليست من تأليفه، ويهتف بشعارات يجهلها، ويتحدث باسم جمعيات ومنظمات لا وجود لها، وفي

مشهد حافل بالدلالة الكثيفة، قبل نهاية الرواية، يلقي عارف بالسائل البني الداكن للقهوة الأمريكية التي فشل في إعدادها في فتحة الحمام، حيث وجد الرائحة الكريهة للسائل الرمادي لبراز عبدالقوي نموذج المثقف السياسي المزيف[64]، وهكذا يمكن أن يقرأ العنوان بأن الكلام عن القهوة الأمريكية والفشل المتكرر في تناولها أو «في صنع قهوة أمريكية بمذاق رائع كما يشاهد في الإعلانات» إنما هو كلام جرى تشفيره عن واقع التحولات الديمقراطية وما يعتريها من مفارقات، وعن عجز النخبة الحداثية عن القيام بدورها في بناء المجتمع المعاصر، ومدى تقبل المجتمع التقليدي للتحولات الديمقراطية.

إن مفارقة العنوان في (قهوة أميركية) هي جزء من المفارقة التي يحفل بها النص على عدة مستويات، المفارقة على مستوى تقاطب الفضاء الروائي الذي تدور فيه الأحداث، حيث حركة الشخصية بين عالمين مختلفين؛ قاعات وكافتيريا المجلس الثقافي البريطاني، الذي يتلقى فيه عارف دروساً في اللغة الإنجليزية، والشارع الذي يسوده القلق والتوتر، وخوف السارد من مصير محتوم ينتظره، إما برصاصة قاتلة لاتقصده، وإما لحاقه بطوابير المجانين الذين يشاهدهم ويخشى أن يلحق بهم، والمفارقة بين سطح الشارع، حيث لوحات الإعلانات للبضائع والسلع الفارهة التي تعلو رؤوس المارة، وقاع الشارع، حيث المجانين والفقراء الذين ينظرون إلى اللوحات الاعلانية التي تستفزهم ويحلمون بأن يكونوا جزءاً من عالمها، والمفارقة على مستوى شخصية عارف بين حلمه الشفيف، ووعيه الزائف بواقع لا مجال فيه للحالمين، وهنا يكتسب اختيار الاسم (عارف) دلالة خاصة، بل قد احتفي بهذه المفارقة منذ العتبة النصية التي تلي العنوان مباشرة، في الاقتباسات التي ترد لفلاسفة كبار من أمثال نيتشة، وإلى جوارها يأتي اقتباس منسوب لراكب باص ساخط على واقعه، أنطقته الحياة التي يعيشها حكمة الفلاسفة

الكبار، وفي ظل هذا الاحتفاء بمستويات المفارقة، كان على النص أن يستقبل قارئه بمفارقة يصنعها منذ عتبة العنوان.

ثالثاً: (طعم أسود. . رائحة سوداء) وشعرية التنافر الدلالي:

أول ما يلفت الناظر في عنوان رواية علي المقري (طعم أسود.. رائحة سوداء) شعرية التركيب اللغوي للعنوان في انحرافه بالتعبير عن اللغة الشارحة إلى اللغة الاستعارية، وخروجه من مألوف التعبير إلى التعبير غير المألوف، واشتغاله على آلية التنافر الدلالي في مخالفة علاقات التركيب الإسنادي والمنطقي بين مفردات العنوان، فالطبيعي أن يلائم النعت المنعوت، والنعت – كما يذكر ابن عقيل – هو «التابع المكمِّل متبوعه ببيان صفة من صفاته»[65]، أي أن يوصف الطعم بالمرارة أو اللذة، أوالحلاوة وغير ذلك مما تدركه حاسة الطعم، وأن توصف الرائحة بأنها طيبة أو عطرة، أو حتى كريهة، ونحو ذلك مما يدرك بحاسة الشمِّ، أما وصف الطعم والرائحة بالسواد، فهو خروج عن مألوف العلاقة في التركيب، بحيث تتشكل علاقة جديدة، تقوم على بناء الاستعارة التي ستعمل دلالات اللون الأسود على توليدها، بحسب السنن ورمزية اللون الأسود في الثقافة، كالقبح، والبشاعة، والظلم، والشر، والحزن، والظلام..، وستلفت الناظر بنية التكرار اللفظي للأسود التي ستؤدي إلى منح الأسود مساحة أوسع في فضاء العنوان، إيذاناً بتمدد ظلاله من عتبة العنوان إلى دهاليز النص.

يوازي خروج تركيب العنوان عن مألوف العلاقات اللغوية خروج للنص عن مألوف موضوعات الخطاب الروائي اليمني، فهو يتناول بجرأة بالغة موضوعاً مسكوتاً عنه، يتصل بالحياة الخاصة لمجتمع السود، أو مايطلق عليهم اسم (الأخدام)، الذين يشكلون مجتمعاتهم الصغيرة على هوامش المدن، وينظمون حياتهم بأسلوبهم الخاص، بعيداً عن الآخرين، وتُروى تفاصيل الحياة الخاصة لهؤلاء السود، من خلال عين شاب صغير من طائفة

غير قبلية (المزينين) يهرب برفقة حبيبته إلى (المحوى) الذي يعيش فيه الأخدام، قرب مدينة كبيرة، فتصبح رحلة السارد الذي جاء من خارج مجتمع الأخدام رحلة كاشفة عن هذا العالم المسكوت عنه، وعن طبيعة طقوسه وتقاليده الخاصة، وكاشفة عن علاقة الرفض المتبادل بين الأخدام وبقية المجتمع في الخارج الذي تسوده التقاليد القبلية المدعمة بموروث وميثولوجيا تحرم الالتقاء بالأخدام، مثل المشاركة في الطعام أو التزاوج، وبموروث تاريخي كبير من الصراع والكراهية المتبادلة، تذهب الرواية في تناوله نحو الاقتراب من السرد التأريخي لبعض الوقائع التاريخية التي تعرض فيها السود في اليمن للمهانة وللقتل، بسبب العرق واللون الأسود، وتتناول الحدود الفاصلة بين مجتمع الأخدام والمجتمع القبلي الذي يعيشون على أطرافه، والذي لايسمح لهم بالتعايش معه، إلاّ في حدود مساحة صغيرة، تحكمها نظرة الاستعلاء، وبالمقابل تتناول الرواية تفاصيل الرفض الذي يبادله الأخدام للمجتمع القبلي، حين يرفضون كل تقاليده ونظامه الاجتماعي، ليصنعوا لأنفسهم تقاليدهم ونظامهم الاجتماعي الخاص، المتضاد (المتنافر) مع نظام وتقاليد المجتمع القبلي، الذي يحيط بهم، ليصل الرفض حدّ التحرر من كل شيء، حين يتمسكون فيه بأسوب حياة تختلف عن كل ما يسود خارج مجتمعهم، رفضاً لهذا الخارج، الذي ينظر إليهم من خلال قيمه الخاصة، التي لاتسمح لهم إلاّ بالبقاء في الهامش، ولأنه قد فرض عليهم العيش في هذا الهامش، فقد راحوا يشكلونه، ويعيشونه، كما أرادوا هم لا الآخرون. ما يعني أن بنية التنافر الدلالي بين مفردات العنوان ستتحول في النص إلى تنافر وتضاد اجتماعي بين عالمين مختلفين منفصلين.

وكما تتموقع في فضاء العنوان ثلاث مفردات تتصل بحواس رئيسة، هي: الطعم، والرائحة، واللون، سيشكل فضاء النص انتشاراً واحتفاءً كثيفاً بهذه الحواس، عندما يتحول السرد إلى مدونة للحياة اليومية لطائفة الأخدام التي تسودها العناصر المادية والحسية المتصلة بالجسد وحواسه المختلفة،

حيث الانهماك في اللذة المرتبطة بالجسد هي المحور الذي يشكل العلاقات فيما بينهم ومع الآخرين، وينفتح السرد على لغة سردية صادمة لذوق القارئ المحافظ، ووصف موغل في تناول العلاقات الجنسية ومتع الجسد، كالرقص والألعاب التى يشكل الجنس موضوعها، والانهماك الكبير في تفاصيل الحياة الخاصة التي تسودها الروائح المختلفة؛ روائح الجسد الغارق في اللذة والشبق الجنسي، رائحة العرق، رائحة الدم، رائحة الخمر...

ولأن الرواية خطاب أيديولوجي في مجابهة الخطاب التقليدي، فقد عمل منذ عتبة العنوان على خرق النمط المألوف، ولو على مستوى التركيب اللغوي، ومفاجأة القارئ بهذه الصيغة الاستعارية، التي ستظل تتردد في النص، أولاً حين تكثف الرواية خطابها في جملة في غاية الوجازة والدلالة، وكاشفة عن مغزى العنوان، تأتي على لسان إحدى الأخدام أثناء تعبيرها عن الشعور بالحزن عند سماع نبأ مقتل الرئيس (سالمين) الذي منح الأخدام حقوق المساواة، إذ تقول: «نشتي من يحترمنا كما نحن، ويحترم ثقافتنا، ويحترم لوننا، طعمنا الأسود، ورائحتنا السوداء»(66)، ثم في عبارة أخرى ترد في نهاية الرواية على لسان السارد عندما يصل تعاطفه مع عالم السود إلى رغبته في أن يصبح جزءاً من عالمهم الخاص، الذي لايكفي الدخول إليه بمجرد تتبعه لخيط رائحة الجسد الأسود، والانجذاب للجسد وشهوته التي دفعت به أولاً إلى الدخول في عالمهم، قائلاً: «ماذا عليّ أن أفعل، وأنا الذي وجدتني ذات يوم منجذباً إلى الطعم الأسود والرائحة السوداء؟»(67)، وبهذا التكرار يفشي النص مدلول عنوانه الذي يحمل خطابه في مواجهة متلقيه وفي خرقه للمألوف على المستوى التعبيري، وعلى مستوى مضمون الخطاب الروائي، فالطعم الأسود، والرائحة السوداء هي صيغة استعارية لأسلوب الحياة، التي يتمسك بها الأخدام في مواجهتهم للعالم الخارجي.

الخاتمـــة:

تكاد تتطابق السيرة النصيّة للعنوان في الرواية اليمنية، مع سيرة العنوان في الرواية العربية، بفعل التلقي والتأثر المباشر بالنص الروائي العربي، منذ البدايات في أواخر العشرينيات، ولذلك نراها تحاكي مراحل الرواية العربية موضوعاً وعنواناً، وإن جرى ذلك في سياق زمني متأخر بحكم تأخر مسألة الوعي بالجنس الروائي على مستوى الأدب اليمني الحديث، على الرغم من البداية المبكرة، ولذلك يمكن وصف مسار العنونة في الرواية اليمنية في ثلاث مراحل، شأن الرواية العربية من قبل، وهي: مرحلة البدايات الروائية الممتدة منذ نهاية العشرينيات وحتى أواخر الستينيات، حيث العنوانات الرومانسية التي تحمل أسماء الشخصيات، والعنوانات التقليدية التي تتوسل أعلى درجة من الوضوح في التعبير عن مضمون الخطاب، مستعينة في ذلك بكافة العتبات النصية المصاحبة للعنوان، من قبيل العنوان الثانوي، والعبارة الشارحة التي تحدد المغزى والهدف من وراء السرد؛ ثم مرحلة الرواية الواقعية، وفيها كانت الهيمنة للعنوانات التقليدية المكانية ذات المغزى الأيديولوجي المعبر عن تحول الخطاب الروائي في اتجاهه نحو تناول الموضوعات التي تتصل بخصوصية البيئة المحلية اليمنية، وأخيراً مرحلة الرواية اليمنية الحديثة؛ بداية بأواخر التسعينيات، ومطلع الألفية الثالثة، وفيها شكل العنوان تعبيراً جديداً عن الوعي بالكتابة الروائية الجديدة التي تجاوزت الأشكال والموضوعات التقليدية، وقد تشكل فيها الوعي بالعنوان في إطار الوعي ببقية العتبات الأخرى المسهمة في إنتاج الدلالة. وخلاصة القول: إن لكل مرحلة منها خصوصياتها التي شكل العنوان فيها ظاهرة بارزة، وملمحاً دالاً على تحولات الخطاب الروائي في اليمن.

الهوامش

1) ابن منظور ـ لسان العرب – مادة (عتب) – ج 4 – دار المعارف – القاهرة – ص 2791.
2) محمد فكري الجزار ـ العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ـ 1998 ـ ص 19.
3) جميل حمداوي ـ السيميوطيقا والعنونة ـ مجلة عالم الفكر ـ الكويت ــ العدد 3 ـ 1997 ـ ص 96.
4) خالد حسين حسين ـ في نظرية العنوان ـ دار التكوين ـ دمشق ـ 2007 ـ ص 16.
5) نقلاً عن: عبدالمجيد نوسي ـ التحليل السيميائي للخطاب الروائي ـ شركة النشر والتوزيع ـ المدارس ـ الدار البيضاء ـ 2002 ـ ص 109.
6) جيرار جينيت ـ أطراس ـ ضمن كتاب: آفاق التناصية المفهوم والمنظور (مجموعة مؤلفين) ـ ترجمة محمد خير البقاعي ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ـ 1998ـ ص 132.
7) نفسه ـ ص 135.
8) في نظرية العنوان ـ مرجع مذكور ـ ص 39.
9) أطراس ـ مرجع مذكور ـ ص 136.
10) نقلاً عن: التحليل السميائي للخطاب الروائي ـ مرجع مذكور ـ ص 109.
11) صلاح فضل ـ أشكال التخيل ـ الشركة المصرية العالمية للكتاب ـ لونجمان ـ القاهرة ـ 1996 ـ ص 71.
12) محمود الهميسي ـ براعة الاستهلال في صناعة العنوان ـ مجلة الموقف الأدبي ـ دمشق ـ العدد 313 ـ 1997.
13) شعيب حليفي ـ هوية العلامات ـ المجلس الأعلى للثقافة ـ القاهرة ـ 2004ـ ص 10.
14) العنوان وسميوطيقا الاتصال ـ مرجع مذكور ـ ص 19.
15) في نظرية العنوان ـ مرجع مذكور ـ ص 78.
16) السيميوطيقا والعنونة ـ مرجع مذكور.
17) نفسه.

18) براعة الاستهلال في صناعة العنوان - مرجع مذكور.

19) أمبرتو إيكو - التأويل بين السيميائيات والتفكيكية - ترجمة سعيد بنكراد - المركز الثقافي العربي - بيروت - 2000 - ص 100.

20) محمد حسن عبدالله - الريف في الرواية العربية - عالم المعرفة - الكويت - العدد 143 - 1989- ص 54.

21) يُنظر: عبدالحكيم محمد صالح باقيس - فتاة قاروت والريادة الروائية المهمشة - ضمن كتاب بحوث مهرجان صنعاء الرابع للقصة والرواية (النقاد يصنعون موجة للبحر) - اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين - صنعاء - 2008.

22) هوية العلامات - مرجع مذكور - ص 14.

23) في نظرية العنوان - مرجع مذكور - ص 367. مثل الذي نجده في روايات: سليم بطرس البستاني «زنوبيا 1871، وأسماء 1873، وفاتنة 1887، وسلمى 1878- 1879، بدور 1882، سامية 1882-1884»، ولدى جرجي زيدان «فتاة غسان 1896، أرمانوسة المصرية 1896، عذراء قريش 1898، غادة كربلاء 1901، العباسة أخت الرشيد 1906، عروس فرغانة 1908، فتاة القيروان 1912، شجرة الدّر 1912»، وعند زينب فواز «غادة الزاهرة 1899»، ويعقوب صروف «فتاة مصر 1905، فتاة الفيوم 1908»، ونقولا حداد "حواء الجديدة أو إيفون موفار 1906»، وأحمد شوقي «عذراء الهند د.ت..23»، بالإضافة لعنوانات أخرى، مثل: «زينب 1914 لمحمد حسين هيكل»، وفتاة القرية أو خيانة الحب 1931، لمعروف الأرناؤوط، حواء بلا آدم 1934، لطاهر لاشين، وسارة 1938، لعباس محمود العقاد، ويُنظر فهرس الروايات في: عبدالمحسن طه بدر - تطور الرواية العربية الحديثة - دار المعارف - القاهرة - ط 3 - 1977 - ص 413 وما بعدها.

24) أحمد عبدالله السقاف - فتاة قاروت - مطبعة الصولو - جاوة - د.ت.

25) في نظرية العنوان - مرجع مذكور - ص 79.

26) محمد علي لقمان - كملاديفي - ضمن الأعمال المختارة - جمع وإعداد ودراسة الدكتور أحمد علي الهمداني - د.ن، وكملاديفي هو اسم هندي للفتاة بطلة الرواية، ويعني (زهرة الإله).

27) ابن هشام الأنصاري - مغني اللبيب - ج 1 - المكتبة العصرية - بيروت - 1992- ص 74 وما بعدها.

28) نفسه - ص 80.

29) هوية العلامات - مرجع مذكور - ص 19.

30) محمد علي لقمان - سعيد - ضمن الأعمال المختارة - مرجع مذكور.

31) الرواية/1.

32) بعض الكتاب حين أعاد صياغة العنوان مرة ثانية ظل المكان هو العنصر الثابت، مثل محمد مثنى، الذي جعل عنوان روايته (مدينة المياه المعلقة) في طبعة أخرى (مدينة الصعود).

33) في نظرية العنوان - مرجع مذكور - ص 370.

34) كولن ولسن - فن الرواية - ترجمة محمد درويش - دار المأمون - بغداد - 1986- ص 64.

35) محمود صغيري - الميناء القديم - اتحاد الكتاب العرب - دمشق - 1978.

36) ج . براون وج . يول - تحليل الخطاب - ترجمة محمد لطفي الزليطي ومنير التريكي - جامعة الملك سعود - ص 162.

37) هوية العلامات - مرجع مذكور - ص 17.

38) جميل حمداوي - صور العنوان في الرواية العربية - التجديد العربي - مجلة رقمية - بتاريخ 2006/7/22.

39) في نظرية العنوان - مرجع مذكور - ص 371.

40) نبيلة الزبير - إنه جسدي - سلسلة آفاق الكتابة - الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة - 2000.

41) أحمد زين - قهوة أميريكية - المركز الثقافي العربي - بيروت - 2007.

42) علي المقري - طعم أسود... رائحة سوداء - دار الساقي - بيروت - 2008.

43) في نظرية العنوان - مرجع مذكور - ص 376.

44) العنوان وسميوطيقا الاتصال - مرجع مذكور - ص 39.

45) حسن عباس - حروف المعاني - اتحاد الكتاب العرب - دمشق - 2000- ص 103.

46) لسان العرب - مادة (جسد) - ج 1 - مرجع مذكور - ص 622.

47) سعيد الوكيل - الجسد في الرواية العربية - كتابات نقدية - العدد 144 - الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة - ص 46 وما بعدها.

48) من قبيل: "بدأت أتحسس جسمي كله/11، عدت أتفقد جسدي/12، تأكدت من وجود جسدي/12، أقرأ التاريخ الجيولوجي على خارطة جسدي/13، الغبار يتصاعد من جسمي/17، هذه أنا.. أنا بكلي؛ جسمي/18، ألقيت جسمي في أقرب حجرة/19، كان

جسمي نشيطاً على غير عادته/21، استوقفت جسمي في الشارع/25، هممت أن أسقط جسدي/26، فردت جسمي جيداً/27، جسدي ينكفئ على نفسه كطفل/37، إلى أين يواصل جسدي انكفاءه تحت الجلد/49، الامس جسدي في يد أحد ما/50، أستدير بجسمي كله/50، كان جسمي قد أصبح الأرض التي أنام عليها/79، غادرت عينيها تتفحصان جسمي/ 92.

49) قبل أن تُنشر هذه الرواية في كتاب بهذا العنوان، نشرت مسلسلة في إحدى الصحف اليمنية بعنوان سابق هو (ليست معقولة) وغني عن البيان ما يتضمنه العنوان السابق من تعدد احتمال القراءة بين كونها تتضمن سرداً غرائبياً (غير معقول)، وبين كون العنوان يتضمن الدلالة الشعبية لعقد القران، حين تسمى المرأة المتزوجة أو التي عقد قرانها بالمرأة المعقولة، من العقال، وقد تكررت هذه الدلالة في النص، ففي مقطع تهكمي ينطلق فيه صوت الساردة رداً على إصرار موظف الجوازات الذي يشترط تحديد الحالة الاجتماعية للساردة: «هاتي ولي أمرك وشاهدين وعاقل بهايم يثبت أنك لست معقولة لحساب أحد ..!!» ص/196.

50) الرواية/ 18.

51) الرواية/ 123.

52) الرواية/ 181.

53) الرواية/ 211.

54) سيزا قاسم – المفارقة في القص – مجلة فصول – مج -2 ع 2 ، 1092.

55) محمد العبد – المفارقة القرانية – دار الفكر – القاهرة ـ 1994 – القاهرة – نقلاً عن: زكريا محمد توفيق – المفارقة في مقامات السيوطي – صحيفة دار العلوم، ديسمبر، 2003.

56) نبيلة إبراهيم : فن القص – دار غريب ـ القاهرة – ص 198.

57) لسان العرب ـ مادة (قها) ـ ج 5ـ مرجع مذكور ـ ص 3767.

58) الرواية/ 69.

59) الرواية/ 120، 121، 143، 156.

60) الرواية/ 53.

61) الرواية/ 121.

62) الرواية/ 156.

63) الرواية/ 136.

64) **الرواية/** 114 و121.

65) **بهاء الدين عبدالله بن عقيل - شرح ابن عقيل - تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد - ج** 2 - **المكتبة العصرية - بيروت -** 1995 - **ص** 178.

66) **الرواية/** 88.

67) **الرواية/** 119.

* * *

نهايات الرواية السعودية في الألفية الثالثة: استشراف واحتجاج

معجب العدواني

تحاول هذه الورقة أن تستقرئ النهايات في بعض الأعمال الروائية السعودية الصادرة في الألفية الثالثة، ومن ثم استنتاج الملامح العامة لتلك النهايات، إلى جانب ذلك ستتناول الورقة البعد الوظيفي للنهايات كونها وُظفت في أعمال روائية في العقد الأول من الألفية الثالثة، لتكون احتجاجاً على أعراف سائدة في الحاضر، واستشرافاً لأوضاع جديدة في المستقبل، وبذلك يمكن تصنيف النهايات المقترحة بما يتناسب والاتجاهات العامة للكتابة الروائية.

تضم الورقة مقدمة نظرية موجزة للنظرية النقدية الحديثة حول النهايات الإبداعية، ويلي ذلك عرض أنواع النهايات الروائية المقترحة وتحديدها، أما الجزء الأخير فسيركز على قراءة تأويلية للنهايات الروائية للأعمال التي استهدفها البحث وهي (ستر 2005) لرجاء عالم و(بنات الرياض 2005) لرجاء الصانع و(جانجي 2007) لطاهر الزهراني و(سيقان ملتوية 2008) لزينب حفني، وقد تم اختيار الأعمال السابقة لكونها حقلاً

علامات ج 68، مج 17، صفر 1430هـ – فبراير 2009
علامات

خصباً لدرس النهايات، وأنتجت في فترات متناسبة خلال الألفية الثالثة ودون مراعاة لكون المؤلف ذكراً أو أنثى.

البعد النظري في النهايات الورقية:

تعد النهاية (الخاتمة) Closure ركناً مهماً في تشكيل بنية النص الإبداعي بوصفها ذات دور فاعل في تحديد مسار العمل واتجاهه، ويمكن تعريف النهاية في الرواية بكونها ذلك التعبير الإبداعي المكثف الذي تختزل فيه كافة أحداث الرواية وتفاعلاتها[1]، وتعتمد النهايات الروائية على بعد القراءة الزمني، إذ تعد تغييراً لبنية الاستمرارية في العمل الإبداعي، شعراً أو نثراً، ويتم ذلك بخلق الانقطاع الذي يجسد غياب الاستمرارية الحدث الأكبر نجاحاً في السرد، فالفشل في تحقيق الاستمرار يخلق في المتلقي ألا يتوقع شيئاً[2]. ولعل المتعة التي تجلبها لنا النهايات الروائية إحدى أبرز مميزات النهايات التي تقدمها لنا السرديات لتلبية فضولنا وإشباعه، هذا الفضول يراه فورستر E. M. Forster مثيراً للسؤال الإشكالي التالي عند تلقينا لأي سرد: وماذا يحدث بعد ذلك[3]؟ وليس غريباً أن نصف قارئ السرد بكونه نسخة جديدة من شهريار زوج شهرزاد في (ألف ليلة وليلة) وهو متلق يتطلع إلى إجابة سؤاله الفضولي: وماذا سيحدث لاحقاً[4]؟ وتتجلى أهمية تلك النهايات في محاولة قراءتنا الثانية لرواية ما، بعد معرفتنا نهايتها، حيث نسعى جادين إلى التعرف على العلامات والطرق التي أوصلتنا إلى تلك النهاية التي رسخت في أذهاننا، فيحاول المتلقي أن يكتشف من خلال تلك القراءة كيف دارت الأحداث حتى وصلت إلى آخر العمل واكتماله[5]. إن محاولتنا تأويل عمل روائي يفترض منا أن ننتظر حتى نهاية العمل واكتماله، وفي حال تركنا ذلك فسيبدو تأويلنا ناقصاً وتفسيرنا مضطرباً.

ومن الممكن الاعتداد بملامح تتصل بنجاح النهاية الروائية: منها أن

تكون النهاية الروائية حتمية لا تستدعي القارئ أن يفكر في نهاية أخرى محتملة، تكون أفضل من النهاية الروائية المقترحة، وذلك يعني ألا يفضي كل فصل روائي منذ البداية إلى نهاية محتملة فحسب، بل يعكسها، وثاني تلك الملامح أن تؤكد النهاية الروائية على دور أفعال الشخصيات نفسها، ولاسيما الرئيسة منها، في خلق النهاية المناسبة، ومن ثم يكون دور الروائي في خلق تلك النهاية منطقياً وخاضعاً لفعل الشخصيات[6]، ويدعم كل ذلك التأكيد على أن النهاية الروائية قد أوجدت بالفعل نهاية مناسبة للعمل عبر علاقاتها المتصلة ببقية أجزاء العمل.

إن دراسة الأعمال الروائية المقترحة تفرض علينا أن نبدأ أولاً بالجانب الأكثر أهمية فيها، وهو النهاية، وعلينا أن نعد نجاحها جزءاً لا يتجزأ من العمل بأكمله، وتخضع القراءة النقدية للنهايات هنا لدراسة علاقاتها (بالثيمات) والأفكار المدرجة في العمل الروائي، انطلاقاً من المبدأ الذي يعتمد على كون النهاية جوهر العمل الروائي وقاعدته، وهي البوابة التي تضيف إلى القارئ عوالم تأويلية جديدة، لذا كانت هذه القراءة محاولة تطبيقية للتركيز على قراءة تأويلية لعلاقات تلك النهايات بوظيفتي الاحتجاج والاستشراف، كما يشير الفيلسوف الأمريكي مونرو بيردسلي، الذي يرى أن وظائف الفن أن يسهم في نجاح حالات الإخفاق إلى جانب تقديمه الخبرة الجمالية[7]، ولاريب أن حالات الإخفاق تتصل بالاحتجاج والاستشراف، وسيتم هذا التناول في إطار درس السياقات الثقافية المنتجة للنصوص.

الاحتجاج العالمي / الاجتماعي في نهاية روايتي «ستر» و«سيقان ملتوية»

تتميز خاتمة العمل الروائي «ستر» لرجاء عالم بكونها ذات علاقات متشابكة ومعقدة مع بقية أجزاء العمل الروائي كبداياته ووسطه، وتجنح عالم فيها إلى توظيف واستثمار موضوعات تضم المهمشين من المتسولين،

والإرهاب، وعلاقة المرأة بالقضاء، وهي تحرص على أن تمزج هذه (الثيمات) في الصفحات الأخيرة من العمل لتؤكد على التركيز على القضايا الثلاث واستهدافها من جانب، وتشابك تلك الثيمات ودورها في خلق واقع اجتماعي مختلف من الجانب الآخر، فترى الروائية ملاءمة الاستشراف للخروج من مأزق ليكون خاتمة العمل، لذا كان تكريس الاحتجاج عبر ذلك التوظيف، ليكون تأكيداً مهماً على أن منبت ما سبق أمر واحد هو التعصب الديني الذي عانى منه مجتمع ما قبل 2001م، جاءت بداية النهاية هنا استشرافاً لضرورة التعاطي مع تلك الأحداث، وذلك عبر التركيز على دور جمعيات حقوق الإنسان حديثة التأسيس: «أعرفك بنفسي، أنا ممثلة لجنة حقوق المرأة بجدة، نحن لجنة حديثة التأسيس، ومهمتي البحث عن حقوق المرأة المهدرة بالمحاكم، وكتابة تقرير للجهات العليا عنها، مهمتي أيضاً التوعية بالحقوق الشرعية للمرأة»[8].

وللنهاية الروائية إشاراتها النصية إذ تستحضر فئات أخرى غير النساء كفئات المتسولين المتشردين، في البداية يتجلى متشرد يقف بطاولة بدر ومريم في المقهى في جدة وهو «يقطر مطراً، لا يفعل شيئاً غير أن يبتسم...»[9] تلك الشخصية يمكن أن تكون باكورة استحضار هذه الفئة، الذين يحضرون في حال الأمن كما يمكن أن يتواجدوا في حال الإرهاب، فيؤدي ذلك إلى فقدان أرواحهم مثل «الأطفال الأفغان» [الذين] يعرضون فوطاً وأقفاص عصافير للبيع، وتلك النيجيرية في ملابسها الفاقعة والتي افترشت الرصيف بملاءة بسطت عليها أكياس اللوز التكروني والفصفص وحبات الدوم والألعاب الرخيصة»[10].

ويتم توظيف (ثيمة) الانفجار، ولكن في صورتين متباينتين، فانفجار الديناميت اللندني في بداية العمل كان عملاً فنياً يقوم به الفنان الذي «تقدم وأشعل جذع الشجرة، في لمحة خطف الديناميتُ الشعلةَ وأرسلها في كامل

الشجرة...»[11]، أما الانفجار الثاني في نهاية العمل فقد كان عملاً تخريبياً، «اجتاح الكتل البشرية في فيضه، في لمحة لم يكن للتاكسي من أثر، ولإشارة المرور [كذا]، كتلة لهب ودخان غطت المكان، ليس غير بياض ذاك الحذاء الرياضي المعفر بدم وسخام، والمقذوف بقلب السواد، ليس كالأحذية يعبر الجحيم»[12].

وتتبدى النهاية المفعمة بالأسى والمحملة بدلالات الانكسار والخيبة في الرواية، انطلاقاً من الفرد، ومروراً بالمجتمع، فالمرأة بوصفها ممثلة لجانب المهمشين تستحضر في صورة (امرأة) يرفض القاضي طلبها تزويج نفسها بعد أن منحها وليُها ذلك الحق، وذلك لعدم تواجد الولي، وتغادر القاعة، تقابل بكلمات المواساة من قبل الشاهدين، وبدر الذي يهطل عليها بكلمات تشجيعية ليمتص خيبة مريم: «لا تدعي موقف القاضي يزعجك، اتفقنا قبل الحضور أنها تجربة، اختيار لا أكثر، هناك سبل لإتمام هذا الأمر غير المواجهة»[13].

أما على المستوى الجمعي فقد حدث انفجار هائل ذهب الكل ضحيته، وهو انفجار رمزي يعبر عن أثر استحضار التيار الديني المتشدد في نسف الحريات الإنسانية، فضلاً عن الانفجار الذي يكون خاتمة العمل، ومن ثم يصبح العمل نفسه ثورة على هذا الاتجاه التخريبي الذي يبسطه العمل ويقدمه في صورة مواربة، ومن ثم يعلنه في النهاية الروائية.

تفتتح زينب حفني روايتها «سيقان ملتوية» باحتجاج على المكان (المحلي) الذي يفرض شروطه الاجتماعية على الذات، ومع ذلك يبدو تأثير المكان ضعيفاً على الذوات، إذ يصبح للمكان (الخارجي) أزمته أيضاً، مع بدء الرواية بقلق أبوي من اختفاء ابنته في مدينة لندن، تراوح الرواية بين أب مهموم بسبب ابنته التي تغادر مع عشيقها وتترك لندن حيث تقيم الأسرة؛ لتفر إلى إيطاليا مع زوجها الفلسطيني المختص في فن النحت، وأب يغادر ابنته وزوجته الإنجليزية ولا يحاول أن يتواصل مع أسرته.

تشكل (لندن) في روايتي «سيقان ملتوية» و«ستر» مكاناً لبعض الأحداث، فالروائية الأولى تكتب من داخل المكان والثانية تكتب من خارجه، وكلتاهما تمثل احتجاجاً على العائلة والمجتمع، فرجل الأعمال الأب (مساعد عبدالرحمن) المقيم بصفة دائمة في لندن يحضر فعلياً في بداية العمل الروائي ببحثه عن ابنته المفقودة (سارة) وإبلاغه الشرطة بتغيبها، ثم نراه يحضر رمزياً في النهاية الروائية بعد أن غادرت سارة مع زياد: «أغمضت عيني، غاض وجهي ثانية في صدر زياد، حضرت بقوة هيئة أبي، بالتأكيد سيغفر لي صنيعتي، سيتفهم قراري وهو يقرأ سطوري، إنني لم أفعل إلا ما فيه سعادتي، أنا واثقة أنه سيكتب قصتي بقلمه الرائع عندما تهدأ انفعالاته، فأنا لم أنس قط تلك القصص التي قرأتها له في بداية مراهقتي»[14].

أما (ريبيكا) الشخصية الثانية في العمل الذي يغيب أبوها عنها لعقود، فلها تصور آخر لوجود الأب وفلسفته، إذ تتبلور تلك الرؤى في السطور الأخيرة للنهاية، ويبدو ذلك احتجاجاً قاسياً جداً على صورة أب لم تنتسب إليه ولم تره قط، لذا كان احتجاجها على سلطته قاسياً يمثل الدرجة الأعلى من صور الاحتجاج الذي يشهده بناء النهاية الروائية في إطارين أحدهما نظري والآخر تطبيقي: الإطار النظري الذي تتبناه ريبيكا عبر رؤاها، والإطار التطبيقي الذي تمثله أفعال سارة بطلة الرواية الهاربة مع عشيقها.

ومن تلك التنظيرات التي تطلقها ريبيكا ما يرد في النهاية الروائية للعمل، إذ تقول: «سارة قد تكون جذوري عربية من وجهة نظرك، لكنني تربيت على أن أصنع قدري بيدي، لم أهتم يوماً بالمكتوب في صفحات الآخرين عني! أو أخنع لمفاجآت الأيام! أما الأب الذي تجري دماؤه في عروقي كما تقولين، لم يحرك فيَّ الاحتياج إلى حبه، فالحب الذي لا يتربى أمام عينيك، ولا يزرع بصيص أمل في وجدانك، يفقد لمعانه الأصلي، وبالتالي لا يملك القدرة على إغرائك وتقديم تضحيات جليلة من أجله»[15].

الاحتجاج الإبداعي في رواية « بنات الرياض » :

تشكل نهاية رواية «بنات الرياض» احتجاجاً صريحاً على الأعراف الأجناسية المتصلة بقوانين الكتابة الأدبية، فالكتابة باللغة العامية أو باللغة الإنجليزية، إذ تُكتب بالحروف العربية، واعتماد الرواية على الجنس الكتابي الجديد (الإيميل)، والميل إلى مشاركة المتلقين صناعة الكتابة فيها، وعدم الميل إلى إطلاق (رواية) على العمل، كل ذلك يعد أسساً جديدة تستمد الرواية وهجها منه، وتأتي النهاية الروائية لتمثل ذلك بكل وضوح، بل تؤكد تمسكها عبر مشاركة المتلقين، إذ تشير الساردة إلى التهاني التي تلقتها كاتبة (الإيميلات) من قرائها فهي تتلقى التهنئة «على فكرة الإيميلات الجريئة»(16)، وتشارك إحدى الشخصيات في صياغة النص «أعجبت ميشيل بالقصة كثيراً، وأثنت على طريقتي في السرد، وكانت تساعدني باستمرار على تذكر الأحداث التي تغيب عن ذهني وتصحح لي النقاط التي أذكرها بشكل خاطئ، أو غير واضح،... وتطلب مني أن أزيد من استخدامي للغة الإنكليزية على الأقل في الإيميلات التي تتحدث عنها،... وقد فعلت ذلك من أجلها»(17).

وكما كان للشخصيات حقٌّ الإسهام في صياغة النص كان للمتلقين حقٌّ نشر العمل «لقد قررت أخيراً أن أكشف لكم عن هويتي بعد أن يتم طبع هذه الرسائل كرواية مثلما اقترح على الكثيرون»(18)، برز الخوف من تأطير العمل في الجنس الروائي جلياً، حيث يُخشى «مغبة تسميتها رواية، فهي مجرد جمع لهذه الإيميلات المكتوبة بعفوية وصدق، إنها مجرد تأريخ جنون فتاة في العشرينات، ولن أقبل إخضاعها لقيود العمل الروائي الرزين، أو إلباسها ثوباً يبديها أكبر مما هي عليه! أريد أن أنشرها كما هي بلا تنقيح! سمك لبن تمر هندي!»(19).

جاءت هذه الخاتمة المحتجة على أعراف وتقاليد كتابية مبشرة بنوع كتابي جديد، ومستشرفة لمرحلة كتابية جديدة، لا تؤمن بالرضوخ لقوانين

الرواية، بل تطمح إلى كسرها، وشكل العمل منعطفاً في تاريخ الرواية السعودية؛ إذ مالت أعمال إلى محاكاته في ملامح لا تتصل بالارتهان إلى الرضوخ لوهج الإحالة إلى أسماء الأماكن في العنونة فحسب، بل اجتاز إلى توظيف الفضاءات الافتراضية للإنترنت والمتمثل في النوافذ (الماسنجرية) والمنتديات الإليكترونية وغيرها، إذ لم تخلُ رواية سعودية كتبها الجيل الشاب من توظيف فضاءات الشبكة العنكبوتية، كما فعلت صبا الحرز في رواية «الآخرون» وإبراهيم بادي في رواية «حب في السعودية»، ورواية «جانجي» لطاهر الزهراني وغير ذلك. لقد كان هذا الرفض والاحتجاج تصريحاً بعدم إخضاعها لقيود العمل الرزين في داخل العمل إيذاناً بظهور سلسلة من الأعمال الروائية التي تتبنى هذا الرفض تلميحاً عبر الكسر المتعمد أو غير المتعمد لقوانين الرواية.

النهاية الروائية والاحتجاج السياسي في «جانجي»:

بين الإهداء والنهاية الروائية عقد طاهر الزهراني صيغة احتجاج سياسي في رواية «جانجي»، إذ لم يخل الإهداء من احتجاج سارع الروائي إلى المبادرة به ليواجه القارئ مما يود تضمينه في روايته من رسالة تحيل إلى مكان وزمان لهما ذلك البعد الصراعي، فالمكان (جانجي)، تلك القلعة في مزار شريف التي تعرضت للحصار في أفغانستان، ومن ثم لضربات الجيش الأمريكي ومن ساعدهم من الأفغان، فقضى بها عدد كبير من الأفغان العرب، أما الزمان فقد كان 11 سبتمبر 2003م، وذلك يعطي بعداً إيحائياً بالتذكير ببذرة الصراع مع سقوط برجي التجارة في نيويورك في 11 سبتمبر 2001م، لقد دارت أحداث الرواية محققة ذلك الشرط الاحتجاجي على سياسات الأمريكيين في الشرق، ومن ثم تعاملهم في الحرب مع المقاتلين في (جانجي) وفي السلم مع الأسرى في (جوانتانامو).

تبدأ علاقات النهاية الروائية في هذا العمل بالحسرة والألم لرحيل الصديق إلى أفغانستان، لكن البعد الدرامي يتجلى في العمل مع استعراض موضوع قلعة جانجي حين وقع الصديق ومعه ما يقارب 300 مقاتل عربي في فخ سياسي/ عسكري، ومن ثم مقتل معظم هذا العدد، وبقاء ثمانية مقاتلين تم ترحيلهم إلى جوانتانامو، لذا كان العمل تأكيداً مزدوجاً على الاحتجاج على السياسة الأمريكية في تعاملها مع الأسرى: صرخة احتجاج على حرب الأسرى في (جانجي)، ومن ثم احتجاج على أوضاع الأسرى في (جوانتانامو)، وكلا المكانين يحثان على الاحتجاج من منطلق إنساني صرف.

ومع ذلك خلت النهاية الروائية مع (جانجي) و(جوانتانامو) وعادت إليها الأماكن السعيدة التي قضى فيها الصديقان أوقاتاً رائعة «أتذكر تلك الأماكن التي كنا نجلس فيها نشرب قهوة، نأكل أكلة، نذكر نكتة»[20]، يبدو تغييب هذه الأماكن لغة احتجاج تنضاف إلى ما يدلي به النص، لكن التمادي في الاحتجاج يصل ذروته بالتذكير بتاريخ بدء الصراع 11 أيلول 2006م، هذا التاريخ الذي يمثل النهاية الروائية الحقيقية في هذا النص.

الخاتمــــة:

تتجلى النهاية الروائية في الأعمال الروائية السابقة بوصفها وثيقة يوقعها الروائي أو الروائية كرسالة احتجاج مباشرة لا تتوصل إلى متلق محدد لها، وتجدر الإشارة إلى دور الهامش في تفعيل مساحات الاحتجاج في العمل الروائي، فالمنتج الذي يقبع في المناطق المهمشة، كالمرأة والشباب، سيكون أكثر جرأة على ممارسة احتجاجه بلا مواربة قد يتوسلها من يعيش في دائرة المركز، ويولد الاحتجاج بأنواعه المشار إليها هنا، الاجتماعي والثقافي والسياسي، صيغة استشرافية إيحائية تتبنى تحوير العالم لا نقله، وهي الصيغة التي يؤكدها الكاتب البريطاني Oscar Wilde أوسكار وايلد

الذي يقول: «إن أهم ما أرغب الإشارة إليه هو القاعدة العامة التالية التي إن تأملتها بجدية ستجدها حقيقة: الحياة تحاكي الفن أكثر من محاكاة الفن للحياة»[21].

الهوامش والمصادر والمراجع

1) معجب العدواني، «جماليات النهايات الإبداعية: مدخل نظري» مقاربات، عدد 2، مجلد 1، خريف 2008م، ص 79.

2) Barbara Herrnstein Smith, *Poetic Closure: A study of How Poems End*, Chicago: The University of Chicago Press, 1968, p. 34.

3) E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, New York: Harcourt, Brace and World, 1954, p. 26-27.

4) Marianna Torgovnick, *Clourse in the Novel*, Princeton: Princeton University Press 1981, p. 4.

5) Torgovnick, p. 3.

6) معجب العدواني، ص 84.

7) Edward Craig, Routledge Encyclopedia of Philosophy, London: Taylor & Francis, 1998, p. 466.

8) رجاء عالم، ستر، بيروت: المركز الثقافي، 2005م، ص 259.

9) عالم، ص 24.

10) عالم، ص ص 261-262.

11) م.ن، ص 30.
12) م.ن، ص 262.
13) م.ن، ص 261.
14) زينب حفني، سيقان ملتوية، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2008م، ص 126.
15) م.ن، ص 128.
16) رجاء الصانع، بنات الرياض، بيروت: دار الساقي، 2005م، ص 317.
17) الصانع، ص 317.
18) م.ن، ص 318.
19) م.ن، ص 318.
20) طاهر الزهراني، جانجي، بيروت: دار رياض الريس، 2007م، ص 187.
21) Oscar Wilde, Interntions, Whitefish: Kessinger Publishing, 2004, p. 20.

* * *

من محاكاة التاريخ إلى محاكمة التاريخ: الرواية التاريخية بين الواقع والتخييل

فاطمـــة إليــــاس

الرواية التاريخية ليست تأريخاً. فالتاريخ الحقيقي Factual History لابد أن يكون موضوعياً ودقيقاً (على الرغم من وجود بعض المؤرخين الذين أقحموا ذواتهم وحرفوا التاريخ لأسباب عديدة). أما الرواية التاريخية فهي نص تخييلي ، وتنحو منحى أقل ارتباطاً بالماضي وأكثر مرونة من التاريخ الموثق. فالروائي يستخدم التاريخ كخلفية لمسرح الأحداث ومرآة تعكس حيوات شخصياته المتخيلة في عصر معين. وهو هنا يحاول أن يستحضر روح العصر الذي اختاره لزمن حكايته، وأن يستخدم التاريخ كإطار للرواية. فما يهم الروائي هنا ليس ما حدث في ذلك العصر ولكن كيف أثر ذلك على ثقافة الناس وحياتهم الاجتماعية التي تمثلها شخصياته، وكيف أثرت هذه الأحداث التاريخية المفصلية على هذه الشخوص، لتكون شاهدة على العصر، فما يسجله المؤرخون من أحداث سياسية واجتماعية نجدها ممثلة في الرواية التاريخية من خلال تطور الشخصيات المتخيلة وتجاربها، وأيضاً مغامراتها. وهذه الشخصيات هي نتاج تصادم القوى الاجتماعية، وهي تمثل عناصر تطور الحضارات أو أفولها، ومسيرتها عبر التاريخ. كما أن الروائي الذي

يتصدى لكتابة الرواية التاريخية يحاول وهو يشكل روايته أن يقحم أخلاقيات ومعايير عصره، أي الحاضر، وكذلك أفكاره ورؤاه وفهمه للتاريخ.

ولقد تطور فن الرواية التاريخية منذ القرن التاسع عشر على يد السير وولتر سكوت Sir Walter Scott الذي يعتبر بحق أبو الرواية التاريخية أو مؤسسها الذي وضع معاييرها الخاصة التي تلقفها الكتاب الإنجليز، ومن بعدهم تبناها الأمريكيون.. ويمكننا تلخيص أهم خصائص الرواية التاريخية التقليدية كما وصفها السير والتر سكوت فيما يلي:

1. الفترة الزمنية: عادة ما تشيد الرواية في زمن أو فترة تعج بالتغيرات السياسية والاجتماعية، كالثورة الأمريكية على الاستعمار البريطاني، أو الحرب الأهلية.

2. الذاكرة التاريخية Historical Memory.

توضع الرواية التاريخية في زمن سابق لزمن الكاتب بجيل واحد على الأقل.

3. تنقسم شخصيات الرواية إلى نوعين: الشخصيات التاريخية ، مثل شخصيات الملوك والنبلاء والطبقة الأرستقراطية وورثة المجد والجاه genetic characters كما في روايات سكوت وكووبر، وكذلك روايات جرجي زيدان التاريخية، وبعض الروايات المعاصرة مثل روايات نجيب محفوظ ، وكذلك رواية «الرهينة» لزيد مطيع دماج، حيث شخصية الأئمة. وشخصيات خيالية، أي من صنع الراوي وهي التي تمثل الشخصيات الرئيسية في الحبكة.

4. يوجد نوعان من الحبكة الروائية plot:

1 – الحبكة التاريخية: وهي عبارة عن أحداث حقيقية، مثل الحروب الصليبية في القرن التاسع عشر (والتي هي مسرح لأحداث

وتطورات تاريخية كثيرة في الذاكرة العربية والاسلامية أيضاً)، ومثل الثورة الفرنسية، والثورة الأمريكية، والحربين العالميتين الأولى والثانية، وغيرها، وفي تاريخنا هناك الفتوحات الإسلامية التي كانت مصدراً ملهماً لجرجي زيدان، رائد الرواية التاريخية العربية.

2 – الحبكة المحلية، أو الداخلية، domestic plot.

وتتناول شخصيات عائلية وتتمحور حول الحب والزواج ومشاكل الأقارب وأبناء العمومة ، وغيرها.

وتكمل الحبكتان بعضهما الآخر، بحيث تتحرك الشخصيات بينهما إلى الخلف وإلى الامام بسلاسة تعتمد على مهارة الروائي. ودائماً ما نشاهد الحبكة التاريخية تدور في فلك المغامرات والحروب، والحبكة الصغرى تدور في فلك الحب والزواج..

5. الرواية التاريخية طويلة نسبياً.

6. العدو الأجنبي أو الغريب: كما في روايات سكوت التي غالبا ما يكون فيها العدو أو الأجنبي هو اليهودي، بينما في الروايات التاريخية الأمريكية (في القرن التاسع عشر) يكون فيها الهندي الأحمر هو العدو. فالتصادمات التاريخية والثقافية هي التي تخلق هذه العداوة.

7. الحبس والهروب والمطاردة: في الرواية التاريخية دائما ما يكون هناك سجين وأناس هاربون وآخرون يتعقبونهم. نجد مثل هذا العنصر حتى في بعض الروايات التاريخية المعاصرة، مثل رواية «الرهينة»، حيث يقبع الفتى الدويدار سجيناً في قصر نائب الإمام لتنتهي الرواية بهروبه.

8. تيمة الفراق: الآباء والأمهات ينفصلون قسرا عن أطفالهم، والنساء عن أزواجهن، والأطفال عن ذويهم. ودائماً ما تكون هناك فكرة العائلة المنقسمة Theme of divided family التي ترمز إلى انقسام الأمة

والوطن. (رواية الرهينة بالرغم من معاصرتها، إلا أنها في واقعيتها تطبق بعض هذه العناصر، فالرهينة ينتزع من والديه وقريته لأسباب سياسية).

9. غالباً ما تتضمن الرواية التاريخية أخلاقيات الشرف والكرامة ومبدأ التفاني ومواجهة الخطر والشر.

10. الرواية التاريخية كما وضعها السير وولتر سكوت تصنف على أنها كوميدي، أي دراما تنتهي نهاية سعيدة، حيث ينتصر الخير وتستعاد القيم في النهاية.

هذه الأسس والخصائص الرئيسية للرواية التاريخية تبناها الروائيون الأمريكيون كما أسلفت، ومن بعدهم العرب. وقد بقيت هذه الخصائص كما هي، وطال التغيير والتطوير الخصائص الأخرى، وبخاصة في الرواية التاريخية الحديثة والمعاصرة. فبالنسبة للفترة الزمنية، مثلاً، نجد أن معظم الروايات التاريخية الأمريكية حافلة بالمتغيرات السياسية والاجتماعية، كما في رواية هوب ليسلي Hope Leslie للروائية كاثرين سيدجويك Cathrine Sedgwick التي تدور أحداثها في القرن السابع عشر، وتحديداً في منتصف القرن السابع عشر، في منطقة New England حيث بدأ المتطهرون أو المتزمتون the Puritans في النزوح إلى العالم الجديد في رحلة عرفت بـ «مهام خداع الذات» Self Deceived Missions.

أما رواية ساتانستو Satanasto لجيمس كووبر James Cooper، رائد الرواية التاريخية الأمريكية، فقد وضعت في زمن سابق لزمن الكاتب بأربعة أجيال، وهو إبان الحرب الهندية الفرنسية، ومعركة تيكوندروقا Ticondroga، وكذلك رواية وورد كرافت Woodcraft للكاتب سيمز Simms التي تدور أحداثها بعد الثورة الأمريكية وقبل الحرب الأهلية، حيث تصف حياة المستعمرات آنذاك.

وكما في روايات سكوت، احتفظت الرواية التاريخية الأمريكية بأساسيات مثل الحبكة التاريخية والحبكة العائلية كما في رواية The Clanseman لثوماس ديكسون حيث نجد أن الحبكة التاريخية هي الحرب الأهلية الأمريكية بين الشمال والجنوب لتحرير العبيد، وتكوين ميليشيات الكلو كلاكس كلان klu klux klan لقتل السود، بينما الحبكة العائلية، أو الصغرى الداخلية، فكانت العلاقة العاطفية بين كاميرون وإلسي من الشمال. والجنوب.

وكما في روايات سكوت طغت قيم الخير والفضيلة على الرواية الأمريكية التاريخية في القرن التاسع عشر. أما بقية الخصائص كالعدو الأجنبي والسجن والهروب والمطاردة pursuit- capture -rescue فقد ظلت من العناصر المألوفة وإن اختفت في بعض الروايات.

ولقد سارت معظم الروايات التاريخية بعد سكوت على نفس النمط، حيث تنقسم الشخصيات إلى شخصيات تاريخية تابعة للحبكة التاريخية، وشخصيات خيالية ، تابعة للحبكة المتخيلة، ومثال على ذلك رواية فري كويكر Free Quaker لسيلار وير ميتشل Silar Weir Mitchell حيث الشخصيات التاريخية هي الرئيس جورج واشنطن والجنرال بيندكت آرنولد – البطل الأمريكي في حرب استقلال أمريكا عن العرش البريطاني، والذي انحاز بعد ذلك إلى بريطانيا، وأصبح موضوعا للتندر ورمزاً للخيانة العظمى. والحبكة الأخرى تدور حول شخصية هيو وين Hue Wynne وعمته ووالده وصديقه. وفي رواية لـ The Clansman لديكون ترى أن الشخصية التاريخية هي أبراهام لينكولن، وثيداس ستيفنز الذي أعطي لقب الرجل الحجر في كثير من الروايات لصلابته في حربه ضد العبودية. إلا أنه في بعض الروايات تطمس الرواية التاريخية لتحل محلها الشخصيات الخيالية التي يفصلها الكاتب على مقاس المرحلة لتصوير الحياة الاجتماعية في مرحلة ما وتؤرخ

لها اجتماعياً. ومثال على ذلك رواية الفرجيني the Virginian التي تصور الحياة في المستعمرات الأمريكية قبل الاستقلال، وصراع المهاجرين مع الطبيعة.

ويظل عنصر الفراق والعائلة المنقسمة عنصراً مكرراً في معظم الروايات الامريكية. كما أن موضوعات العائلة وأبناء العمومة وصورة العائلة كنظام اجتماعي ثابت سيطرت على معظم روايات المرحلة الأولى في التاريخ الأمريكي (1820-1860).

ومنذ الرواية التاريخية الأمريكية الأولى الجاسوس The Spy التي كتبها رائدها فينيمركووبر والتي تبنى فيها نموذج سكوت، استطاع الأمريكيون أن يحاكوها ويطوعوا العناصر المحلية وصور حياة السكان الأصليين ليستخدموها في حكاياتهم الحافلة بالمغامرات الماضوية (رومانس). ولكن مع مرور الوقت وتغير الأحداث والظروف السياسية والاجتماعية بدأت الرواية الأمريكية في التغير، فبينما كانت الثورة الأمريكية والصراع بين المستوطنين الأوائل والهنود الحمر، الموضوعين الغالبين على الرواية الأمريكية التاريخية في مرحلتها الأولى، أصبحت الحرب الأهلية (1860-1865) والصراع والفرقة اللذان جلبتهما هذه الحرب، وكذلك فترة اعادة البناء onstruction هي المادة الملهمة لكتاب المرحلة الثانية (1865-1914) مثل إيسيتن كوك Esten Cooke أول من كتب عن الحرب الأهلية الأمريكية في روايته سوري فور إيقلز نيست Surry for Eagle Nest عام 1866م، ورواية موهان Mahun، وكذلك الكاتب سيلاس وير ميتشل Silas Weir Mitchell في روايته «في وقت الحرب» (1984) In War Time.

ومن أهم خصائص المرحلة الثانية، النزوع إلى الواقعية Realism التي أدت فيما بعد إلى الطبيعية Naturalism لتحل محل المغامرات وقصص الرومانس الأسطورية وغير الواقعية ، فرواية: روكسي، مثلاً، (1978)،

لإدوارد ايجليستون، تمثل علامة فارقة في طبيعة الرواية التاريخية واتجاهها نحو الواقعية والتاريخ الاجتماعي، بدلاً من قصص الرومانس (أي قصص المغامرات والحب المؤسطرة)، حيث نجد شخصيات من مختلف الطبقات والألوان قام الكاتب بتحليلها واقعياً. ويمكن القول هنا: إن روايات المرحلة الثانية قد تأثرت إلى حد كبير بالتقدم في العلوم والنظريات الفلسفية والأنثروبولوجية الحديثة لفرويد وداروين، واستخدمت في تحليل الشخصيات وتصوير الطبيعة الإنسانية في الماضي. وخير مثال على ذلك رواية: «رأس أفعى الكوبر (1893) The Cpperhead لهارولد فريدريك.

وقد أثرت المدرسة الطبيعية Naturalism, وموجة العودة إلى الطبيعة في كثير من كتاب هذه المرحلة كما في رواية الفرجيني The Virginian لأوين ويستر التي تمثل حب الطبيعة البكر وتقديسها، وكذلك فكرة الصراع من أجل البقاء وفكرة البقاء للأفضل Survival for the Fittest.

ولكن شيئاً واحداً ظل يسري في عروق الرواية التاريخية الأمريكية في مرحلتيها الأولى والثانية، ألا وهو زواج البطل من البطلة ليرمز للحلم الأمريكي بالوحدة والمستقبل المثمر.

الرواية التاريخية الحديثة:

يمكننا إرجاع أصول الوعي التاريخي، إلى عصر التنوير، أوحتى قبله، كما أن قصص الرومانس ومفردة الرواية التاريخية ظلتا مترادفتين. لكن الرغبة في خلق سرد تاريخي حقيقي هي بلا ريب ظاهرة حديثة (Cowart 8). وفي القرن العشرين، وبخاصة بعد الحرب العالمية الثانية، أصبح التغيير مريكاً ومدوياً، وهزت الظروف السياسية أركان العالم. وبدا كأن التاريخ يتسارع وينفتح على الحاضر متزامناً مع فقرات الأفلام الإخبارية القصيرة التي صدمت المشاهدين في بداية القرن العشرين، والذين شهدوا ما أسماه الشاعر إزرا باوند بـ «زحف الأحداث».

لكن الفنون والآداب، وبخاصة الرواية احتفظت بألقها وكفاءتها المواكبة للأحداث، وحمل الروائي المعاصر في جميع أنحاء العالم، وليس في أمريكا فقط، على عاتقيه مهمة تحليل التاريخ وفحص ومزج القوى التاريخية المسؤولة عن الحاضر. فنورمان ميلر في روايته The Naked and the Dead (1948) يتأمل هذه القوى التاريخية ويبرز تأثيرها على مجموعة من الأمريكيين المختلفين عرقياً وثقافياً واجتماعياً، وهم تحت وطأة الحرب وتأثيرها، لتمثل شخصياته الهوية الأمريكية الاجتماعية. ومثل ميلر يسلط هيمنجواي Hemingway في روايته «وداعاً للسلام» (1929) Farewell to Peace الضوء على عجز الأفراد المحترمين من ذوي الضمائر اليقظة أمام سطوة القوى الجبارة.

ظاهرياً، مثل هذه الروايات ليست «تاريخية» مقارنة مع روايات سكوت، أي روايات القرن التاسع عشر البريطانية وروايات المرحلة الأولى والثانية من الرواية التاريخية الأمريكية، لكنها تتنفس التاريخ وتظهر وعياً تاريخياً مثالياً وملائماً لعصر هيروشيما. لكنهم في خضم تسجيلهم لظروف وأخلاقيات عصرهم يهملون الماضي، أو أن الخطر المحدق بإنسان القرن العشرين أنساهم الماضي. ويبدو أنهم قد تأثروا بمقولة جورج لوكاش في كتابه «الرواية التاريخية: الذي يؤكد فيه بأن الرواية بطبيعتها تاريخية، لأنها تعالج التيارات الاجتماعية التي هي نتاج الحوادث الماضوية التاريخية: «علاقة الكاتب بالتاريخ ليست شيئاً خاصاً أو معزولاً» هكذا يقول لوكاش «لأنها تتجذر في جزئية مهمة من علاقته بالواقع كله وبخاصة المجتمع» (Cowart 4) أي أنه ضد فصل الرواية التاريخية كجنس مستقل.

لكن الناقد ديفيد كاوورت David Cowart [في كتابه «التاريخ والرواية المعاصرة» History and Contemporary Novel] يحاول أن يصل إلى تعريف محدد لأوجه الرواية التاريخية والحالات التي تتجلى فيها هذه الملامح، وفي سبيل ذلك يتقصى آراء كثير من النقاد، أمثال أفورم فليشمان Avorm

Fleishman في كتابه «تاريخ الرواية التاريخية الإنجليزية» الذي استبعد الروايات التي لا تعود الفترة الزمنية فيها لأكثر من جيلين، وكذلك الروايات التي تخلو من الأحداث التاريخية، خصوصاً السياسية والاقتصادية ؛ وكذلك استبعد الروايات التي تخلو على الأقل من شخصية واحدة حقيقية مع بقية الشخصيات المتخيلة.

أما سكابرت Schabert في تقسيمها البيبلوغرفي، فقد قسمت الرواية التاريخية إلى أنواع وفروع متشعبة، وتصنيفها المرهق هذا يتضمن مثلاً: «الفعل السردي في فضاء تاريخي» «الروايات كتأويل للتاريخ» و«السرد متجربة تاريخية» و«التاريخ كظاهرة للوعي» إلخ.

ومن هنا فإن كاورت Cowart يفضل أن يعرف الرواية التاريخية ببساطة ومرونة أكثر، على أنها «قصة أو سرد، يتمثل فيها الماضي بشكل بارز إلى حد ما. ومثل هذا السرد لا يتطلب شخوصاً تاريخية أو أحداثاً تاريخية»، ويضرب على ذلك مثالاً رواية Flying to no Where! «الطيران إلى اللامكان (1984) لجون فوللر. كما أنه لا يشترط أن تكون في زمن خاص منعزل عن الحاضر، أي أن الرواية التاريخية في نظره هي أي رواية يعلن فيها الوعي التاريخي عن نفسه ويتضح جليا سواء في الشخصيات أو الحدث. ويدخل في هذا التصنيف كثير من الروايات المعاصرة الغربية والعربية؛ لأن مؤلفيها اهتموا بالخلفية التاريخية، فرواية «البحريات» لأميمة الخميس هي بهذا المفهوم رواية تاريخية، وكذلك روايات عبده خال، وتركي الحمد، ومحمد المزيني في ثلاثيته «ضرب الرمل».

وقسم كاورت هذه التجليات التاريخية في الرواية إلى تصنيفات معتدلة توازن تعريفات النقاد أمثال لوكاش وفليشمان وسكيبارت، وهذه التقسيمات هي:

1. **الطريقة التي كان عليها الماضي** The Way it Was: وتتبع الروايات التي

يحرص كتابها على النقل الواقعي والحقيقي للماضي وللتاريخ، والتي يتوق كتابها إلى النقل الصادق والدقيق لكل الاحتمالات التاريخية، وما يمكن أن تكون عليه. وهكذا نجد أن النوع الأول، حسب تقسيم كاورت Cowart، هوالنوع الذي يحاول فيه الروائي إعادة خلق التاريخ بوضوح كما هو، قدر الإمكان، وإعادة تمثيل عالم تختلف قيمه جذرياً عن قيم الحاضر. ويضرب كاورت على ذلك مثالا رواية "«مساءات عتيقةAncient Evenings» للروائي ميلر Miller. وفي هذا النوع «يتعلم القارئ كيف يفهم الماضي بالدخول إلى عالمه العقلي، وبذلك يتجنب تلك الافتراضات المجانية، بالتفوق الذي عادة ما شكل فشل التفكير التاريخي. كما يتضمن هذا النوع من السرد مراجعة للتاريخ من خلال تقويض الولاء الشوفيني في بعض الأحايين، أو تقديم نسخة معدلة للماضي أكثر مصداقية." ومثال على ذلك رواية"وكيل التبغ السكيرThe Sot Weed Factor (1967)» وهي في مجملها إعادة قراءة، ومراجعة لتاريخ أمريكا وبعض الأساطير المرتبطة به مثل قصة بوكاهنتز، الفتاة الهندية التي تنتمي إلى قبيلة من السكان الأصليين.

2. **الطريقة التي سيكون عليها** The Way it Will be: وتتبع الروايات التي يعكس مؤلفوها التاريخ ليقرؤوا احتماليات المستقبل، ويتأملوه. وهذا النوع كما يصفه كاورت Cowart هو عكس، أو قلب، تقاليد الرواية التاريخية، والتفكير التاريخي، لعرض ما يمكن أن يكون عليه في المستقبل، بدلاً من كيف كان الماضي. ومن ذلك ما يحدث في قصص الخيال العلمي، إلا أنه يجد قبولاً عند الكثيرين. ومثال على ذلك رواية لجورج أورويل Orwell التي كتبها عام 1949م، ورواية «الرجل الأخير The Last Man (1827م) لماري شيلي Mary Shelle. كما أن في بعض الروايات الأكثر رقياً وإبداعاً تصور المستقبل كما لو أنه خرج للتو من الماضين، فتصور الماضي بسخرية عالية؛ لأن الرواة الذين يتأملون ما

سيحدث هم كما يصفهم كاورت Cowart أولئك الذين «عادة ما تكون لديهم معرفة واسعة بالماضي والتاريخ» ويضرب مثالاً على ذلك برواية «في زمن الآلة In Time of Machine (1859م) التي يلم كاتبها هـ.ج. ويلز H.G.Wells بالتاريخ، إذ إنه هو الذي ألف كتاب «مخطط التاريخThe Outline of History.

3. **النقطة الفاصلة** The Turning Point: وتتبع الروايات التي يتحرى مؤلفوها بدقة عن نقطة صغيرة ينطلقوا منها ليجددوا اللحظة التاريخية الدقيقة والحاسمة التي بدأ فيها العصر الحديث، أو بدت فيها بعض ملامحه. وهذا النوع من الروايات التاريخية هو من أهم الأنواع لكثرة ما كتب فيه. وجميع هذه الروايات حسب كاورت Cowart تسأل السؤال المباشر «متى وكيف أصبح الحاضر حاضراً؟» ويذكر كاورتCowart مثالاً على ذلك «كتاب فريدي (1980) Freddy's book» لجون جاردنرJohn Gardner التي تدور أحداثها في القرن التاسع عشر وتصور السويد آنذاك لتمسك بطرف الخيط الذي يحدد أصول ومسميات الواقع السياسي في السويد في الحاضر، مثل الدعاية الكاذبة، والإشاعات الصحفية، والنفاق وموت الضمير.. إلخ.

4. **المرآة البعيدة** Distant Mirror: وتتبع الروايات التي يصور فيها كتابها الحاضر من خلال مرآة الماضي البعيدة. ويتضمن هذا النوع الروايات التي تتطلب مواصفات خاصة للروائي مثل الابتكار والإبداع. وهذا النوع غير شائع، مقارنة بالأنواع السابقة، كما يتميز بالتعقيد. وهؤلاء الروائيون الذين يصورون الحاضر وعصرهم من خلال مرآة الماضي يقدمون رؤى طازجة للحاضر، ويوضحون كيف أن التغيير التاريخي قد يكون كذبة أو وهما. وهم يقدمون أيضاً عرضاً لنظرية دورة التاريخ. ومثال على ذلك رواية «اسم الوردة The Name of the Rose (1980م) لأمبرتو إيكو Umberto Eco التي تعود الفترة الزمنية فيها إلى القرن الرابع عشر

الميلادي، لكنها تعكس أحداثاً معاصرة مثل المشهد السياسي في أوروبا.. ويمكن إدراج رواية"شيفرة ديفنشي The Da Vinci Code (2003م) للروائي الأمريكي دان براون Dan Brown، وكذلك معظم روايات رجاء عالم، وجمال الغيطاني، وبخاصة روايته «الزيني بركات».

ومن الطبيعي أن تتداخل هذه الأنواع الأربعة حسب تصنيف كاورت Cowart، فقد تشمل بعض الروايات أكثر من نوع. وبالنسبة لي فإن هذه الأنواع الأربعة تنطبق على الرواية المعاصرة أو حتى الروايات القديمة، ولكني أصنفها تحت اسم «التخييل التاريخي Fictional History» وليس الرواية التاريخية التقليدية Traditional Historical Novel التي صاغ خصائصها السير وولتر سكوت Sir Walter Scott منذ القرن التاسع عشر، وتبناها الروائيون الأمريكيون من بعده على يد جيمس كووبر James Coop. ومن كتاب هذا النوع من رواية التاريخ الذي أسميته التخييل التاريخي «Fictional History» بالإضافة إلى الأمثلة السابقة، الأمريكيون: جور فيدال Gore Vidal صاحب رواية «الإمبراطورية The Emperor»، وجون بارث Barth صاحب رواية «وكيل التبغ السكير The Sot weed factor»، وجون أبدايك، وبخاصة في روايته «ذكريات عن إدارة الرئيس فورد Memories of Ford Administration». ومثال على ذلك أيضاً الروائي إ. ل. دكترو E.L. doctrow في روايته Ragtime (1957م) التي تدور أحداثها في مدينة نيويورك، وتؤرخ للفترة من 1900م وحتى دخول أمريكا الحرب العالمية عام 1917م؛ وفيها يمازج ما بين الحاضر وعصر موسيقى الراجتايم، وهي نوع من موسيقى الجاز اخترعت في بدايات القرن العشرين، يخلط فيها بين ثلاث عائلات أمريكية متخيلة وعدة شخصيات تاريخية حقيقية.

في روايات «التخييل التاريخي» هذه يختلق الكاتب أحداثاً وقصصاً ويلصقها بالتاريخ، كما تتم مراجعة التاريخ، وتحرف بعض الوثائق

التاريخية، ويتم التلاعب بالشخصيات التاريخية المعروفة واستخدامها كمادة للتندر والتهكم والسخرية، بل ويصل الأمر إلى حد إهانتها كما حدث لنيكسون وفورد، وحتى إسحق نيوتن، وغيرهم في الروايات السابقة، ومثلما يحدث في الروايات الأمريكية المعاصرة التي تتخذ من التاريخ مادة دسمة لإسقاطها على الحاضر، وانتقاده، وتسجيل رؤى طازجة ومعاصرة للواقع المعاش. ويمكن اعتبار مثل هذه الروايات التاريخية غير التقليدية ،أو روايات «التخييل التاريخي» Fictional History روايات تجريبية، يتخللها نوع من التهكم على الماضي، وإعادة كتابته أو محاكاته برؤية عصرية. وهي بلا شك تتميز بحرية أكثر في التعاطي مع الماضي والتاريخ. ومن الناحية الفنية أو التكنيك الروائي يمكن إدراجها ضمن ما يعرف حديثا بروايات «الرواية الضد Anti-Novel» أي رواية ضد الرواية التي تنسف القوالب الروائية المتفق عليها التي من عناصرها التجديد، والإطاحة بكثير من أركان الرواية الكلاسيكية أو التقليدية في قالب كوميدي، والثورة على قوانينها باحترافية تعكس روح العصر وجنونه. كما تقترب من روايات مابعد الحداثة المعروفة بـ «Metafiction» التي من خصائصها التعامل مع البناء الروائي والكتابة القصصية عموما بأسلوب ساخر وذاتي يشرح اللغة ويتلاعب بالألفاظ ؛ التهكم والتأمل في الذات ومساءلة العلاقة بين الواقع والخيال ليصبح الواقع غير مفهوم والتاريخ مجرد خيال، وكذلك الحبكات المتعددة لإظهار تعدد التفسيرات للتاريخ المكتوب، والمحاكاة الساخرة للنصوص الواقعية Intertertextuality كما نجد بوضوح في معظم روايات رجاء عالم كرواية «حبى»، و«مسرى يا رقيب» و«طريق الحرير» و«سيدي وحدانة»، حيث نلاحظ أيضاً الجمع بين الشخصيات الخيالية والشخصيات التاريخية، والابتكار في استخدام اللغة لدرجة التعسف والغموض، لتبدو الرواية في هذه الروايات «الشاطحة» فنياً وسردياً وتخييلاً مباراة بين القارئ والكاتب لانتزاع السلطة والسيطرة.

أما بالنسبة للرواية التاريخية بمفهومها التقليدي وملامح تطبيقاتها في الأدب العربي فلعلي أجزم بأن روايات جورجي زيدان جميعها هي روايات تاريخية كلاسيكية على غرار الرواية التاريخية الإنجليزية والأمريكية التي وضع أسسها السير وولتر سكوت وجيمس كوبر. فجورجي زيدان هو الذي كتب تاريخ الإسلام، بالرغم مما اتهم به من تحريف. ولقد كتب سلسلة روايات تاريخ الإسلام، ومنها: «فتاة غسان، عذراء قريش، أحمد بن طولون، فتاة القيروان، صلاح الدين الأيوبي، الأمين والمأمون، شجرة الدر»، وغيرها. وتعود بنا هذه الروايات إلى حقبة زمنية بعيدة، وتحتوي على حبكتين، ونوعين من الشخصيات: تاريخية وخيالية، فهي تمتلك خصائص الرواية التاريخية التي تحدثنا عنها بإسهاب في بداية الورقة.

ولكننا لو أردنا تصنيف الرواية العربية الحديثة، لوجدنا أن غالبيتها تتنفس التاريخ، أي أنها تمتلك الوعي بالتاريخ. وبهذا تنطبق عليها نظرية لوكاش التي يجزم فيها بأن «علاقة الكاتب بالتاريخ ليست شيئاً خاصاً أو معزولاً، لأنها تتجذر في جزئية مهمة من علاقته بالواقع كله، وخاصة المجتمع». أي أنه ضد فصل الرواية التاريخية كجنس مستقل، وأيضاً مقولة كاورت Cowart بأن الرواية التاريخية هي «قصة أو سرد يتمثل فيها الماضي بشكل بارز إلى حد ما. ومثل هذا السرد لا يتطلب شخوصاً تاريخية، أو أحداثاً تاريخية» بل إن الرواية التاريخية في نظره، هي أي رواية يعلن فيه الوعي التاريخي عن نفسه ويتضح جليا سواءً في الشخصيات أو الحدث. ويدخل في هذا التصنيف كثير من الروايات المعاصرة الغربية والعربية؛ لأن مؤلفيها اهتموا بالخلفية التاريخية. وتوفر هذه الخلفية التاريخية لمعظم الأحداث في رواياتنا العربية يجعلها حسب لوكاش وكاورت روايات تاريخية، ولكن غير تقليدية أو كلاسيكية، مثل روايات جرجي زيدان، بل روايات تجتر التاريخ لتعيد سرده في قالب قصصي لا يخلو من التخييل.

ومن هنا نستطيع القول بأن كثيرا من روايات نجيب محفوظ هي رواية للتاريخ السياسي والاجتماعي، وتنطبق عليها بعض ملامح الرواية التاريخية المعاصرة التي أسميتها بروايات «التخييل التاريخي Fictional History». ولا أريد أن أضعها جميعاً في سلة التخييل التاريخي، ولكن يمكننا أن نقول بأن روايات تركي الحمد جميعها، وخصوصاً رواية «شرق الوادي»، هي رواية تاريخية من هذا النوع؛ لما تحفل به من وعي تاريخي. وغني عن القول بأن كثيرا من الروايات الغربية والعربية المعاصرة هي محاكمة للتاريخ ومراجعة له؛ فرواية «عزازيل» ليوسف زيدان مثلاً، والحائزة على جائزة البوكر العربية لعام 2009م هي رواية تاريخية من روايات «التخييل التاريخي» الذي يميز كثيرا من روايات ما بعد الحداثة، لأنها تراجع وتكشف عن فترة من التاريخ القبطي الغامض للكثيرين، مما أثار غضب الكنيسة الأرثوذوكسية المصرية. واتهمت الرواية في تصريحات لبعض رجال الكنيسة بأنها تنتصر للهراطقة، وتوجه هجوما شديدا للكنيسة. وعن روايته يقول يوسف زيدان: "كتبتُ رواية عن الإنسان المختفي وراء الأسوار العقائدية والتاريخية ونظم التقاليد والأعراق السائدة التي وصلت من التفاهة بحيث حجبت الإنسان، فكل ما في الأمر هو أنني حاولتُ أن أمس وأفهم هذا الجوهر الإنساني، وكل ما عدا الجانب الإنساني للراهب هيبا كالمعرفة باللاهوت، بالتاريخ، حياة الأديرة، اللغة، الحيلة الفنية، الإيهام، الصور، فكلها أدوات، فالغرض الأول هو اكتشاف الانسان الذي يراد تهميشه». ويقول عنها عباس بيضون في مقالته: «عزازيل وحق الهرطقة»: «إنها تاريخ العنف الذي ساست به الديانة المنتصرة والمتربعة منذ ذلك الحين في السلطة» والتي «أغرقت بالدم خصمها الوثني وساست بالعنف انقساماتها الداخلية». ولا يخفى على القارئ التشابه بين «عزازيل» و«شيفرة ديفنشي» و«اسم الوردة» من حيث التكنيك واسترجاع أحداث مفصلية في التاريخ المسيحي.

وتندرج تحت ذلك بعض روايات الجزيرة العربية، التي خصها به

ملتقى قراءة النص هذا العام. ومنها على سبيل المثال روايتا «الرهينة» للروائي اليمني زيد مطيع دماج (1984) و«خاتم» للسعودية رجاء عالم. فالروايتان مكتنزتان بالتفاصيل الماضوية والديكورات التاريخية التي تسافر بالقارئ إلى حقبة مفصلية من تاريخ المجتمع اليمني إبان حكم الأئمة، والمجتمع المكي إبان حكم الأشراف في عهد الدولة العثمانية؛ وهي حقبة تاريخية سادها الظلم والفوضى والصراع السياسي.

ورواية «خاتم» لرجاء عالم تستعصي على التصنيف المطلق، لأنها في نظري تجمع أكثر من نوع ؛ فهي تنتمي إلى النوع الأول، أي الرواية التاريخية التقليدية، من حيث إعادة تصوير الماضي بكل تفاصيله، ودمجها بين الحبكة التاريخية والحبكة الخيالية، وكذلك وجود الشخصيات الحقيقية التاريخية والشخصيات الخيالية. لكنها من ناحية أخرى تنتهج أسلوباً فريداً مغايراً لأسلوب زيد مطيع دماج الواقعي، فهي تنزع إلى أسطرة الماضي بلغة صوفية غامضة مخاتلة للتأويل، بلغة مبتكرة عصية على الفهم، تذكرنا بالنوع الثاني غير التقليدي من رواية التاريخ، وهو «التخييل التاريخي». كما أنها تندرج تحت التصنيف الرابع، حسب تقسيم كاورت Cowart، وهو روايات المرآة البعيدة Distant Mirror المعقدة التي يصور فيها الروائي الحاضر من خلال مرآة الماضي، ويفضح العالم السفلي لحقبة تاريخية ما، ليسقطها على الحاضر. وهكذا فإن حيرة الشخصية الرئيسية «خاتم» بين الذكورة والأنوثة هي انعكاس لتناقضاتنا الاجتماعية، وللازدواجية التي تغلف حياتنا. وكما في جميع أعمالها، تشتغل رجاء عالم في «خاتم» على النص التراثي وتستلهم التراث موظفة أنماط التجريب الكتابيلدس فلسفتها الخاصة ونظرتها الميتافيزيقية للكون والصوفية لكل ما هو مقدس. وفي روايتها للتاريخ تتكئ رجاء على الماضي، لا لتحاكمه، بل لتبث فيه من ذاتها ورؤيتها للعالم، وجوهر الكون المتمثل في تلك الموسيقى الحقيقية التي تنصت إليها خاتم في الأشياء والجماد.

أمـا روايـة «الـرهـينـة»، فـهـي تـصـور بـواقـعـيـة فـتـرة عـصـر الأئـمـة، وإرهـاصـات الـثـورة. وهـي تنتمـي في بعض وجوهـها السـردية إلى روايـات «التخييل التاريخي» المعاصر، أو أنها تملك بعض ملامحه ومقوماته، من حيث محاولة الكاتب إعادة خلق التاريخ بدقة تبرز مغايرته للحاضر واختلافه، مقوضاً بذلك بعض الافتراضات الخاصة مثل الولاء الشوفيني للماضي من خلال فضح ممارسات عهد الأئمة وحاشيتهم داخل القصور.

وعلى المستوى الفكري، نجد أن رواية «الرهينة» تحركها أيديولوجية الكاتب السياسية بصفته قريبا للرهينة، ومن عائلة معادية للأئمة وثائرة على حكمهم. وهذا يذكرنا بمقولة «التاريخ يكتبه المنتصرون»! ولو لم تنتصر الثورة لما قدر لهذه الرواية أن تظهر للوجود؛ ولو أن الملكية انتصرت في اليمن لوجدنا الكثير من الروايات المدججة بالتمجيد للأئمة والتنديد بالثورة، كما سبق وقرأنا من روايات كتبت في عهد صدام حسين تتزلف إليه وتشيد بالماجدات، وكما سنقرأ الآن بعد رحيله، وهذه هي سنة الكون وصيرورة التاريخ.

* * *

جمالية الشكل الروائي في الجزيرة العربية

سعيد يقطين

1. تقديم: في المفاهيم:

1.1. الجزيرة العربية:

مفهوم الجزيرة العربية تاريخي وحضاري أيضاً. إنه يشمل فضاءات ودولا متعددة، تشكلت حديثاً، لكنها ذات جذور ضاربة في التاريخ الذي جعلها موحدة ومشتركة على العديد من المستويات. لكن هذا المفهوم الجامع، تم تبديله بآخر حديث، تولد مع الطفرة النفطية، التي عرفتها هذه المنطقة، ولاسيما منذ السبعينيات من القرن الماضي. هذا المفهوم الجديد هو «دول الخليج». وكان لتشكل «مجلس التعاون الخليجي» سنة 1981 أثره الكبير في إشاعة هذا المفهوم ذي الصبغة الاقتصادية والسياسية بالدرجة الأولى، فانسحب على قطاعات أخرى ذات امتداد يتجاوز السياسة والاقتصاد؛ لأنها تتصل بالتاريخ والثقافة، حتى صرنا نتحدث عن الثقافة الخليجية والأدب الخليجي والرواية الخليجية، كمفهوم جامع لمختلف الأنماط الثقافية والإنتاجات الأدبية والفنية التي تتحقق في هذا الفضاء «الخليجي».

إن استعمال مفهوم «الجزيرة العربية»، من وجهة نظر ثقافية، يبدو لي، أكثر ملاءمة ودلالة، لأنه لا يستند فقط إلى الخلفية الاقتصادية وكل ما يتصل بها. إنه، من جهة أولى، يؤكد الأبعاد التاريخية والحضارية والجغرافية المتصلة بهذا الفضاء العام ، ولا يستند فقط إلى الأبعاد الاقتصادية التي يتضمنها مفهوم «الخليج»، وما يحمله من إيحاءات، شئنا أو أبينا، تتصل بوجه خاص بالثورة النفطية . كما أنه، من جهة أخرى، يتسع لاستيعاب دولة وشعب تربطه بشعوب الجزيرة العربية صلات واقعية معاصرة وتاريخية متينة: اليمن، ويؤكد، من ثمة، أن السمات المشتركة والعميقة بين دول الجزيرة العربية وشعوبها تتجاوز البعد الاقتصادي والسياسي، وتبين أن عمق الأواصر تتعداه إلى أبعاد ترتبط بالمتخيل الجماعي والظروف المشتركة. فالتفاعل والهواجس والمشاغل مشتركة، وهي جميعاً تبدو بجلاء على المستوى الثقافي والفني الذي يبرز من خلاله هذا التقارب على المستويات كافة.

إن الحديث مثلاً عن الرواية في المملكة العربية السعودية لا يمكن أن يتم دون استدعاء اليمن، والعكس صحيح. ويمكن قول الشيء نفسه عن الفضاءات الأخرى، لما بينها جميعاً من تواشج يتصل بالإنسان والوجود. لكل هذه الاعتبارات، أرى أن على المثقفين العرب إعادة التفكير في تسمية «التجمعات» العربية، ليس بمقتضى الإملاءات السياسية والاقتصادية فقط، ولكن بإضافة ما يتصل بعمق الصلات التاريخية والثقافية أيضاً. وإذا كنا في السياسة والاقتصاد نستند إلى «التكتلات»، فإننا، على المستوى الثقافي، مطالبون باعتبار عمق العلاقات التي تتجاوز ما هو سياسي أو اقتصادي. وتبعا لذلك فإني أرى أن مقاربة الإنتاج الروائي، في ضوء هذا المفهوم، يمكن أن يجعلنا أقدر على تلمس خصوصية هذا الفضاء المشترك، والقدرة على توسيع النظر إلى ما يعتمل في مختلف إنجازاته، وما يتحقق فيه من تفاعلات.

2.1. الجمالية:

1.2.1. جمالية / جماليات:

إذا كانت «الجمالية» تتصل بالسمات التي بتوفرها في العمل الأدبي تعطيه بعدا فنيا يلحقه بالآداب أو الفنون الجميلة تمييزاً لها عن غيرها من الأعمال التي ينتجها الإنسان، فإنها في العمل الروائي، والسردي عموماً، ترتبط بمجموع العناصر والمقومات التي تحقق «سرديته» (Narrativité) و«روائيته»، وتجعله يتأسس على مكونات تتضافر جميعا لتكوين خصوصيته الجمالية والفنية.

إن الجمالية، وفق هذا التحديد، مبدأ عام ، تشترك فيها كل الآداب والفنون على اختلاف أجناسها (شعر، سرد، تشكيل، تصوير،،،). وهذا المبدأ العام قابل لأن يتجسد حسب خصوصية كل جنس، بما يتخذه من مبادئ خاصة تتلاءم معه، وهي تستند ، في عمومها، إلى ذلك المبدأ العام. لذلك نعتبر «السردية» جمالية خاصة لاتصالها بالسرد بوجه عام. وهي على غرار «الأدبية» (باعتبارها جمالية الأدب) الخاصية التي تجعل من عمل ما عملا سردياً. ونعني بـ «الروائية» الخاصية التي تجعل من العمل الروائي عملاً روائياً: أي يتوفر على مجموع الخصائص الفنية والجمالية للخطاب الأدبي. ذلك أن سردية الرواية تختلف عن سردية القصة القصيرة، أو القصيرة جداً، على ما بينهما من صلات، لأن لكل منها خاصيات خاصة تتوفر في بعضها دون غيرها، وهي التي بمقتضاها يمكننا التمييز بين هذه وتلك.

نتدرج، وفق هذا التصور، من العام إلى الخاص إلى الأخص، بهدف الإمساك بمختلف التجليات الجمالية التي تتحقق في الرواية، على اعتبار أن القيم الجمالية لأي خطاب، كيفما كان جنسه أو نوعه أو نمطه، تتحقق، من جهة أولى، حسب ما يمكن تسميته بـ «العصر الجمالي»، ونعني به الحقبة

المعينة التي يتم فيها الإنتاج، ومن جهة ثانية، بحسب خصوصية النوع، في علاقاته وتفاعله مع الجماليات المتعددة، وهي تتحقق من خلال أجناس أخرى في حقبة محددة، على هذا النحو :

الجمالية ——— الفنون والآداب.

الأدبية ——— الخطاب الأدبي.

السردية ——— الخطاب السردي.

الروائية ——— الخطاب الروائي.

(ش. 1. تدرج الجمالية حسب الخطابات)

2.2.1. **جماليات عامة وخاصة:**

إن موئل الجمالية في الأدب عموماً تكمن في «الخطاب» الأدبي، في علاقته بالنوع الأدبي الذي ينتمي إليه. وإذا أردنا الانطلاق من الرواية لتوضيح الفكرة التي نعمل على توضيحها، لذهبنا إلى أن «روائية» الرواية تتحقق بالتتابع والتلازم من خلال جماليات عامة وخاصة.

أ. **جمالية عامة:** وهي تتصل من ناحية بالجمالية العامة، بغض النظر عن الجنس أو النوع، أو التاريخ. ومن ناحية ثانية ترتبط بالعصر الجمالي الذي يعيش فيه المبدع، سواء تحقق ذلك من خلال الفنون أو الآداب المعاصرة له. فالروائي ينتج رواياته، وعى ذلك أم لم يعه، في ضوء هذه الجمالية العامة وهو يتفاعل مع التراث الجمالي الإنساني من خلال اطلاعه على نماذجه المتعددة. كما أنه يبدع، أيضاً، في أفق العصر الجمالي الذي يعيش فيه متفاعلا مع مختلف فنونه: التشكيل، المعمار، السينما، الموسيقى، الشعر، المسرح.

ب. **جمالية خاصة:** وتزدوج إلى جماليتين، ونحن نتحدث عن الرواية، أي إلى جمالية جنسية «سردية الرواية»، وأخرى نوعية «نوعية الرواية».

ومعنى ذلك أن «السردية»، كخاصية جنسية، تتحقق من خلال تاريخ عام، هو تاريخ الجنس السردي في صيرورته وتحولاته. إنها الخاصية التي تصل الرواية بالملحمة والأسطورة والحكاية الشعبية والسيرة الشعبية والمقامة.

كما أن هذه السردية، أيضاً، كخاصية نوعية، ذات طبيعة خاصة، لأنها تتجسد من خلال تاريخ خاص، هو تاريخ نوعيتها. فالروائي ينتج أعماله الروائية متفاعلاً مع قواعد النوع الروائي الذي ينتج في نطاقه، وعى ذلك أم لم يعه أيضاً. فالرواية التاريخية مثلا لها جمالياتها، وسرديتها وروائيتها التي تتحقق من خلال تاريخها النوعي الذي نجده يختلف عن رواية الخيال العلمية مثلاً. ويمكننا قول الشيء نفسه عن بقية الأنواع الروائية في علاقة بعضها، واختلافها عن بعض.

إن هذه الجماليات فيها ما هو ثابت وما هو متحول. كما أن فيها ما هو خاص وما هو عام . كما أن فيها ما هو فردي وما هو جماعي، وما هو جوهري وعرضي. فالروائي العربي ، في الألفية الثالثة، مثلاً، يكتب رواياته، ليس وفق جمالية «عربية» أو «روائية» خاصة. إنه يكتب متفاعلا مع التراث الأدبي والفني والسردي العربي من جهة. كما أنه يكتب متفاعلا مع التراث الأدبي والفني والسردي الإنساني. وهو إلى جانب ذلك يكتب متفاعلاً، في ضوء العصر الجمالي الذي يعيش فيه، متأثراً بتطوره الفني ووسائط إنتاجاته وأفق انتظاراته.

يسلمنا هذا التصور الذي ننطلق فيه من «سرديات تفاعلية» إلى استخلاص ما يلي:

إن «السردية» وهي تتحقق من خلال الجنس ثابتة ثبات الجنس. وهي التي تجعلنا نقرأ المقامة ونتفاعل معها تفاعلنا مع الملحمة وأي نوع سردي قديمه وحديثه. لكن السردية النوعية متنوعة بحسب الحقب والعصور الفنية

والأدبية. فللرواية الواقعية، مثلاً، جماليتها الخاصة التي تستجيب لأفق التلقي الجمالي، الذي كان سائداً في القرن التاسع عشر في الغرب، وما قبل الستينيات من القرن الماضي في العالم العربي. كما أن الرواية الجديدة ستؤدي إلى خلق جمالية جديدة بعد الحرب العالمية.

عندما طالب هنري جيمس، في بداية القرن العشرين، بـ «مسرحة الحدث»(1)، فإنه كان في واقع الأمر يدعو إلى جمالية مغايرة لما كان سائداً (روائية جديدة)، ويمكن قول الشيء نفسه مع دعوة آلان روب غرييه والروائيين الجدد في فرنسا إلى ضرورة «تحطيم» القصة المحكمة البناء، أو تكسير عمودية الزمن.

قد يتساءل معترض، عن أسباب تركيزنا على جمالية النوع الروائي (الروائية) بادعاء أن العديد من الروائيين والنقاد ألغوا فكرة الحدود بين الأنواع الروائية، ونادوا بـ «النص» الروائي المفتوح، والمتعالي عن النوع؟

جواباً على ذاك الاعتراض وهذا التساؤل، أجيب بأن ليس في هذا غير الدفاع عن «نوعية» جديدة مختلفة عن الأنواع الصارمة التقليدية. أي أننا، بصدد هذه الدعوى، أمام «روائية» جديدة تطالب بتخطي «النوعية» القديمة والذهاب إلى ممارسة «نوعية» مختلفة وجديدة ومغايرة.

إن تحول «روائية» الرواية رهين مجموعة من التحولات التي يمكننا قراءتها واستيعابها بوضعها في نطاق تبدل ما أسميناه بـ « **العصر الجمالي**». أي في ضوء التبدلات والتغيرات الطارئة على مستويات عدة يتداخل فيها ما هو معرفي وثقافي وفني وجمالي بما هو اجتماعي وسياسي واقتصادي ووسائطي. ولا يمكن أن يتم فهم ذلك وتمثله على النحو الأمثل، إلا بالانطلاق من تصور جمالي وفني ملائم. وأرى أن السرديات كما أتصورها، وهي تستفيد من مختلف الإنجازات العلمية والنصية، في تحققها وممكنها، أي القابل للتحقيق في المستقبل أيضاً، هي التي يمكنها تحقيق

ذلك، لأنها تضع في الاعتبار «الخصوصية» السردية في مختلف تجلياتها في سياق الجمالية العامة التي تتجسد في نطاقها وهي تتفاعل معها بأشكال وصور لا حصر لها.

أما إذا كانت منطلقاتنا لا تتأسس على ما يمدنا به هذا التصور الذي ندافع عنه، فلا يمكننا أن نبني «تذوقنا» للرواية ووقوفنا على جماليتها إلا على الانطباع الخاص، أو على مقايسة بسيطة تتأسس على نموذج مبني على قاعدة انفعال أو تعاطف مع تجربة معينة ، وبواسطته نحدد «جمالية» معلقة في فضاء الانطباع.

يمكن للقارئ في ضوء هذه الملاحظات أن يتجاوب، لأسباب تذوقية معينة قابلة للتحليل، مع تجربة نجيب محفوظ، مثلاً، من خلال الثلاثية. لكن هذا القارئ عينه يمكن أن يحكم على «رامة والتنين» بأنها ليست رواية، لأن تصوره «الجمالي» الروائي تشكل على خلفية الرواية الواقعية، وليس على أساس ما تقدمه رواية «الحساسية الجديدة» أو التجريب الروائي من خصوصية.

أما بالنسبة للسردي، لأنه يراعي الخصوصيات، ويضع النص في سياق تطوره الجنسي والنوعي معاً، فيمكنه الكشف عن جمالية الرواية الواقعية، من خلال تجربة محفوظ مثلاً، كما يمكنه الكشف عن جمالية وروائية الرواية الجديدة في أقصى تجريبيتها. وليس في هذا، كما يرى الكثيرون، ممن ينتقدون ممارستنا، بزعم أن النصوص الروائية تتساوى في منظورنا، جيدها ورديئها. ولقد ذهب الدكتور محمد الصبرة (في ملتقى النص التاسع في جدة 2009) إلى التعبير عن هذا التصور بلباقة، حين قال في مناقشة ورقتي هذه: بـ «ديموقراطية» السرديات. ويقصد بذلك أن النصوص تتساوى لديها، وأنها غير قادرة على التمييز بين الروايات.

ردأ على هذه المزاعم أؤكد أنني لا أشتغل إلا على النصوص التي أرى

أن لها تمثيلية «روائية» أو «سردية» محددة، وأن إجراءات التحليل التي لا يتم الانتباه إلى تفاصيلها الدقيقة هي التي تحول دون الوقوف على المميزات والخصوصيات التي تتميز بها النصوص لدى الكاتب الواحد، فبالأحرى في نصوص كتاب متعددين.

أما إذا كان المقصود بجمالية النص، لدى أصحاب هذا التصور، هو الخلوص إلى «تمييز جيد النص من رديئه» بالذهاب إلى أن هذه رواية جيدة، أو أنها تعجبني ، وتلك رواية رديئة لا أحبها، فهذه أحكام «نقدية» انطباعية وذاتية ولا علاقة لها بعمل السردي وهو يحاول اكتناه خصوصية الرواية بالوقوف على ما يجعلها رواية، أي تسهم في مجرى سردي وروائي، ومدى تحقق ما يمكن أن تلعبه من أدوار في الإضافة والتنويع على المتحقق السردي والروائي.

إذا اتضحت لنا معالم السرديات وهي تشتغل بالنص الروائي لتعيين جماليته وفق التحديد الذي أتينا على تشخيصه، يحق لنا، الآن، التساؤل عن الشكل، وأين يمكننا الإمساك بجماليته أو سرديته أو روائيته، ونحن نتحدث عن «**جمالية/ الشكل/ الروائي**».

3.1. الشكل:

3.1.1. استراتيجية السؤال حول الشكل:

لا يقل الإشكال عندما نروم التساؤل عن «الشكل». بل على العكس يزداد كلما طرحنا السؤال بصيغة مباشرة: ما هو الشكل؟ إننا في هذه الحالة نواجه بإشكالات عديدة لتعدد دلالات توظيفه واستعماله، حتى أنه ليمكن القول بإننا لا نتحدث عن الشيء نفسه، ونحن نروم الإمساك ببعض دلالاته، أو تعيين بعض حدوده. ويستدعي هذا الوضع ضرورة توضيح المقصود ونحن نتحدث عن الشكل كي لا يبقى المفهوم عائماً ومضبباً.

كما عملنا مع «الجمالية» سنحاول تذليل صعوبة التحديد بالانطلاق من الاستراتيجية السردية التي تتحكم في رؤيتنا للأشياء وتعريفنا لها، وذلك بالاستئناس بالأسئلة التالية: كيف يمكننا تحديد الشكل الروائي؟ وأين يمكننا الإمساك بخصوصيته؟ أفي المفردة أم في الجملة السردية؟ أفي المقطع السردي أم في البنية السردية؟ هل في المادة الحكائية (القصة) التي يشكلها الروائي من مخيلته الروائية وتجربته الواقعية؟ أم في طريقة تقديم هذه المادة، عبر عملية «تخطيبها»، من خلال الخطاب؟.

إن ما دفعنا إلى طرح هذه الأسئلة دون غيرها، إيماننا بأن «الرواية» كل متكامل، وأن كل ما فيها «مبني» بكيفية لا تسمح لنا بإلغاء أي عنصر فيها، أو تهميشه في التحليل. وليست عملية «البناء» غير «تشكيل» (تقديم عالم روائي من خلال شكل محدد) الرواية وفق معمار فني محدد، يسمح لنا بالدخول إليها من عتباته وأبوابه وفصوله، من نقطة بداية إلى نقطة نهاية، أي من الأسفل إلى الأعلى. عملية التشكيل هذه ، علينا الإمساك بـ «**خطاطتها**» (الأصلية)، هل نعني بذلك «**برنامجها**» (**الكامن**) من خلال الانطلاق من **المتحقق** في النص، عبر الوعي بمختلف الآليات والتقنيات الموظفة في صياغتها؟

لقد ميز السرديون بين القصة والخطاب، وأولوا عنايتهم الخاصة للخطاب الروائي باعتباره موئل الاشتغال الجمالي. إن الروائي لا يمكنه أن يبني قصته أو مادته الحكائية إلا من خلال الخطاب. قد تكون المادة الحكائية «جاهزة» في ذهن الروائي، لكن عملية تخطيبها: أي نقلها من «الكمون» إلى «التحقق» لا يمكن أن تتم إلا من خلال «**تشكيلها**» أو صياغتها في «**قالب**» محدد. إن الخطاب هو الذي يعطي المادة الحكائية «**شكلها**» النهائي الذي يجعلها قابلة للمعاينة أو القراءة.

إن عملية التخطيب تشكيل للمادة باتباع آليات وتقنيات معينة .

وبانتهاء هذه العملية يستوي «الشكل» الروائي الذي يتقدم إلينا من خلال الخطاب الروائي. قد يتداخل، وفق هذا التحديد، الشكل مع الخطاب. لكننا نميز بينهما بالذهاب إلى أن الخطاب أعم من الشكل لأنه جماع وسائل متعددة ومشتركة يوظفها الروائي لتقديم مادته الحكائية. فمفهوم الخطاب الروائي يتخذ، إذن بعداً جنسياً يلحق الرواية بالسرد، لكن الشكل في تصورنا، يخصص هذا الخطاب بالنوع الذي ينتمي إليه عبر عملية تشكيلية خاصة يلجأ إليها الروائي.

يدفعنا هذا التفريق إلى إدراج مجموعة من الآليات والمفاهيم التي تتداخل في عملية تخطيب الرواية. هذه المفاهيم تجتمع في مفهومين مركزيين هما: التقنية الروائية والشكل الروائي.

تتداخل هذه المفاهيم ، وبدون التمييز بينها وفق تصور محدد، تضيع الحدود وتفقد دلالاتها الخاصة، ونصبح نتعامل معها تعاملاً غير ذي معنى. لذلك سنعمل، في مستوى أول، على توضيح ما نقصده منها، ثم نعمل بعد ذلك على ربط النظرية بالتطبيق من خلال تحليل نموذجين روائيين.

2.3.1. التقنية السردية:

تتصل التقنيات السردية بالمكونات المحورية التي يتشكل منها العمل السردي عموماً، بغض النظر عن نوعيته. فالراوي مثلاً نجده في كل الأنواع السردية، وكذلك الاستباق أو الحوار، إنها جميعاً تقنيات سردية يلجأ إليها الكاتب لتقديم مادته الحكائية، وهو يوظف تقنية الراوي المتكلم أو الغائب مثلاً. لكن طريقة التوظيف تختلف من نوع سردي إلى آخر. فالرواية مثلاً تعطي إمكانات أكبر لاستعمال تقنية الإرجاع بالقياس إلى القصة القصيرة مثلاً. ويمكن قول الشيء نفسه عن استعمال تقنية التبئير أو صيغ الخطاب... إن التقنيات السردية مشتركة في كل الأنواع، السردية، لكن توظيفها يختلف باختلاف الخطاب السردي لخصوصيته النوعية، على اعتبار أنها مجموع

المكونات المحورية التي يتشكل منها الخطاب السردي وفق الشروط التي يحددها النوع.

3.3.1. الشكل السردي/ الروائي:

نقصد به الطريقة التي تتكامل بها مجموع التقنيات الموظفة والمتفاعلة في الخطاب لجعله قابلاً للتحقق على هيئة معينة تمكننا من التعامل معه وتلقيه وفق صورة خاصة. إن البدء بالاستباق كتقنية زمنية، مثلاً، في رواية، يجعلنا بالضرورة أمام احتمال بناء نص يأخذ شكلاً دائرياً، لأنه «يفرض» على الروائي العمل على الرجوع إلى أحداث ما قبل وقوعه، وملء كل الفجوات للانتهاء إليه.

إن التقنيات تتصل بأدوات تشغيل المادة الحكائية وتشكيلها. أما الشكل، فهو تركيبها على صورة مخصوصة، تجعلنا قادرين على التعامل مع النص الروائي، من خلال عملية القراءة، التي تمكننا من العمل على القيام بإنجاز تصور لبنائه واستخلاص كيفيته ودلالاته.

إن توظيف التقنيات لا يتم بطريقة عشوائية لأن اختيارها وربطها بغيرها هو الذي يميز عملاً عن آخر. أي أن تركيبها من خلال شكل معين هو الذي يضمن للقارئ إمكانية التعامل معها على الصورة التي تجعله يتفاعل مع النص الروائي لأنها تترابط فيما بينها ترابطاً وثيقاً جداً. وتمييزنا بينها ناجم عن ضرورة التحليل. لذلك فنحن مدعوون إلى النظر في مكونات النص الروائي عن طريق تجزيئها إلى عناصر متضافرة، وتمييز بعضها عن بعض بسمات محددة. وبعد النظر فيما تحمله هذه العناصر، من مقومات وأبعاد، يمكننا إعادة تركيبها في شكل محدد بقصد الانتهاء إلى الوقوف على سرديته، أو نوعيته، أو جماليته، وأبعادها الدلالية، لأن أي شكل، وهو يتخذ صورة محددة، يقتضي رؤية دلالية معينة.

1.4.1. الطبقة النصية:

سبق أن أشرنا، ونحن نتساءل عن موئل الشكل، إلى أن العمل الروائي يتشكل من مفردات وجمل ومقاطع وبنيات سردية. ومن مجموع هذه العناصر تتكون القصة من خلال الخطاب الذي يقوم بتنظيمها ونظمها. وطريقة توظيف كل هذه المكونات والعناصر وبنائها، تختلف باختلاف الروايات. وكل منها تفرض علينا استراتيجية معينة لتحديدها ومقاربتها.

يفرض علينا تحليل النصين اللذين اخترنا ، بناء على ما لاحظناه بينهما من مقومات مشتركة، إدراج مفهوم «**الطبقة النصية**»[2] للدلالة على مجموعة من البنيات الحكائية والخطابية التي تجتمع في خصائص مشتركة، وتدخل في علاقات متعددة مع بنيات أخرى، لها مقومات مغايرة، بناء على الترابط لتشكيل «النص» الروائي في كليته وشموليته. إن تمييزنا بين طبقات النص الروائي مدخل عام، أو استراتيجية تحليلية، للإمساك بالبنيات المشتركة على مستوى الخطاب والقصة والنظر إليها في كليتها، بهدف الإحاطة بمختلف المكونات التي تتشكل منها طبقة ما من طبقات النص. نلجأ إلى هذه الاستراتيجية لإيماننا بأن العمل الروائي تتفاعل وتترابط كل مكوناته وعناصره التي يتشكل منها. وعلينا في عملية التحليل مراعاة كل هذه العناصر، لأنها تسهم مجتمعة في إكساب النص الروائي سرديته وروائيته.

إن النصين اللذين سنشتغل بهما في ضوء هذا التصور، هما: الطين (2002) للروائي السعودي عبده خال[3]، وعرق الآلهة (2008) للكاتب اليمني حبيب عبد الرب سروري[4]. ولقد وقع اختيارنا عليهما لما وجدناه بينهما من صلات مشتركة عديدة، وسنعمل من خلال التحليل على إبراز جمالية الشكل الروائي من خلال رصد خصوصية كل منهما والعلاقات التي تربط بينهما في سياق تطور التجربة الروائية في الجزيرة العربية. وسنعالج النصين من خلال الانطلاق من مفهوم الطبقة النصية باعتباره الجامع للتجربتين.

2. الطبقات النصية في رواية الطين وعرق الآلهة:

1.2. المسؤولية الروائية وجماليتها:

قبل الشروع في تحليل الروايتين في ضوء مفهوم الطبقة النصية، نود التقديم له بما أسميناه المسؤولية الروائية باعتبارها سمة مركزية مشتركة.

تلتقي رواية الطين مع عرق الآلهة في عدة أمور يمكننا إجمالها، بدءاً، في الشعور بأن كتابة الرواية ليست عملاً سهلاً، عكس ما نجد لدى بعض الروائيين. إنها عملية صعبة وشاقة. تستدعي الوعي بأنها مسؤولية تتطلب جهداً مضاعفاً. ويمكننا أن نتوقف على هذا الوعي مما يلي:

1.1.2. الجهد الكتابي:

نقصد بالجهد الكتابي أن الروائيين بذلا مجهوداً كبيراً في إنجاز العمل على المستوى الزمني. فالفترة التي قضاها عبده خال في كتابة الطين أربع سنوات. ونتبين ذلك من خلال المُناص الذي ذيلت به الرواية.

ولا شك أن الرواية اطلع عليها العديد من القراء قبل طبعها. ويمكننا تلمس ذلك من خلال «الردود» (في الملح) التي تكشف لنا عن أسماء كتاب وباحثين حقيقيين اطلعوا على الرواية بكاملها أو على شذرات منها.

كما أن رواية عرق الآلهة بذل فيها الجهد نفسه.وشخصيا بعث إلي الكاتب المخطوطة الأولى والثانية للاطلاع عليها في فترات متباعدة، ولم أتسلم منه المخطوطة المطبوعة.ولقد اطلع على الرواية قراء عديدون يذكرهم المؤلف في مُناص البداية مع الإهداء.

نلمس من خلال هذه النقطة أن المؤلفين معا حريصان على إشراك قراء نموذجيين بمختلف اتجاهاتهم في تقديم الملاحظات أو التعليقات على العمل قبل طبعه. ويكشف هذا عن كونهما يقدران المجهود المبذول في الكتابة.

2.1.2. الجهد المعرفي:

تقدم لنا الروايتان مادة معرفية غزيرة وهامة في اختصاصين مختلفين: الفلسفة وعلم النفس في رواية الطين. وعلوم الحاسوب ونظريات الدماغ في عرق الآلهة. وإذا كان عبده خال لا يقدم لنا لائحة المراجع التي اطلع عليها. ولا نشك في أنها كثيرة، وتتصل بحقول معرفية كثيرة، نجد حبيب سروري يذيل روايته بمرجعين في مضمار نظرية الدماغ (ص 284). يبين لنا هذا الجهد المعرفي أن الروائيين عملا على مراكمة مادة معرفية دقيقة في إنجاز العملين ، ولم يكتفيا بتقديم مادة حكائية .

هذا الجهد الكتابي والمعرفي سيبدو لنا بشكل واضح على مستويات عدة، سنتبينها من خلال التحليل، مثل صيغ الخطاب أو صورة الراوي أو الطبقة النصية.

إن الإحساس بالمسؤولية الروائية يجعلنا نقرأ رواية راقية على مستوى أسلوبها ولغتها ومادتها المعرفية. فالأخطاء المطبعية والنحوية وغيرها من الأخطاء التي اعتدنا الاصطدام بها في الروايات شبه منعدمة في هاتين الروايتين. وحين نتوقف على هذا الجهد الكتابي والمعرفي، فلأننا نعتبره مظهرا جماليا قلما نلتفت إليه. كما أننا حين نشدد عليه فلأننا نستشعر «قبحاً» فظيعاً في بعض الروايات العربية التي يتمتع أصحابها بخيال خصب وقدرة على الكتابة، ولكنهم يستسهلون عملية الطبع ويستسرعون ملء لائحتهم بالنصوص فيقدمون على إصدار طبعات تخدش العين والحس والعقل بأخطاء تافهة مطبعية وإملائية ونحوية. ولقد كان هذا القبح يحول بيني وبين التقدم في قراءة بعض الروايات لكتاب لهم موقع هام في التجربة الروائية العربية.

إن المسؤولية الروائية لها جماليتها الخاصة، لأنها تتصل بـ «الكتابة» باعتبارها صنعة. والكاتب الذي لا يقدر هذه المسؤولية لا يحترم القارئ

ولا الثقافة ولا اللغة التي يكتب بها. إن المبدع يخدم اللغة ويطورها عبر تطويعها والارتقاء بها. ولقد ساهم الأدباء والروائيون الأوربيون في بلورة لغاتهم الوطنية: فالإسبانية لغة سيرفانتيس، والألمانية لغة غوته، والفرنسية لغة فيكتور هيغو وموليير،،، وحين نقارن الروائي الأجنبي بالروائي العربي ، في هذا المجال نجد الفرق بين الكاتب المسؤول والكاتب غير المهتم. لا أجد في الروايات الأجنبية التي أقرأ ما أجده في الروايات العربية من أخطاء لغوية وتعبيرية ونحوية.

2.2. طبقتان نصيتان:

هذا الجهد المزدوج في الروايتين سيظهر لنا بجلاء على مستوى الطبقات النصية، حيث نجد كلاً منهما تتكون من طبقتين نصيتين، لكل واحدة منهما خصوصيتها التي تجعلها تختلف عن الأخرى. وفي الوقت نفسه تجعل كل طبقة تدخل في علاقة مع مقابلتها. سنعمل على تحليل الطبقتين في كل نص على حدة، بقصد الانتهاء إلى الكشف عن طبيعتهما وطرائق اشتغالهما وأبعادهما الفنية والدلالية.

هاتان الطبقتان نسميهما اتباعاً: السرد والتقرير. فالطين تبتدئ بـ«مقدمة **لتقرير** لم يكتب» (ص 7).. وتنتهي بملاحق نجد من بينها: «**تقرير** مسودة أولى (ص 374)، و«**تقرير** مسودة ثانية» (ص 385).. كما أن رواية عرق الآلهة يتضمن فصلها الثالث «مقدمة **تقرير** كاشف الأسرار» (ص 69). وتنتهي على غرار الطين بملحقين، يتضمن أولهما «بقية **تقرير** كاشف الأسرار» (ص 223)، والملحق العلمي لـ: **تقرير** كاشف الأسرار» (ص 265).

إن التنصيص في الروايتين معاً على مفهوم «**التقرير**» داخل النص الروائي يبين لنا بالملموس أن الكاتبين يدركان معا أنهما يوظفان «بنيات» نصية من طبيعة غير سردية لغايات ومقاصد محددة. وهذه البنيات النصية

هي التي ندرجها، بناء على مجمل ما تتكون منه من عناصر، تحت مفهوم الطبقة النصية التي تأخذ هنا طابع «التقرير». لكن طبيعة التقرير المشتركة في الروايتين تبين لنا أنهما يشتغلان بكيفيات مختلفة. وذلك ما يمكننا تبينه من خلال الوقوف على علاقة كل من التقرير والسرد في كل رواية على حدة، في مرحلة أولى، وبعد ذلك نكشف عن أوجه التشابه والاختلاف بينهما، ودور كل منهما في «تشكيل» الرواية وتحديد جماليتها ودلالتها، في مرحلة ثانية.

3. الطين: التقرير يولد السرد:

1.3. بناء الرواية:

نمسك بطبقات النص من خلال البناء، لأنه هو الذي يبين لنا كيفية توزع الطبقات وتعالقاتها بعضها ببعض. ويتقدم إلينا بناء رواية الطين من خلال هذه الطبقات الثلاث:

1.1.3. التقرير:

تبتدئ الرواية باقتحام مريض عيادة طبيب نفساني هو الدكتور حسين مشرف. يزعم المريض أنه عاد إلى الحياة بعد الموت، من خلال قوله :

«للتو عدت من الموت.../ أذكر هذا جيداً.../ لست واهما البتة» (ص 15).

وليؤكد له وضعيته الخاصة، يطلب منه الخروج إلى ساحة المستشفى طالبا منه التمييز بين وضعيتيهما معاً، وهما تحت أشعة الشمس. وعندما يفشل الطبيب في الانتباه إلى شيء يثير الاهتمام، يطلب منه المريض معاينة كون مريضه «بلا ظل». ينصعق الطبيب لهذه الخلاصة العجيبة. وتدفعه إلى إعطاء قيمة خاصة لهذه الحالة، وتصبح موضوع انشغاله ومشروع بحث يعول عليه للتميز العلمي.

يبدأ عمله هذا بكتابة رسالة إلى زملائه الأطباء والعلماء في

اختصاصات متعددة طالبا منهم آراءهم في الظاهرة، من جهة. ويشرع في جمع معلومات عن مريضه من خلال استجوابات طويلة معه، ومن خلال زيارة القرية التي نشأ فيها للتعرف على تفاصيل حياته، لتكوين «قصة» متكاملة وتامة عن مريضه، من جهة ثانية.

سيكون هذا التقرير بمثابة مقدمة عامة للنص تتلوها «قصة» المريض التي قام الراوي (الطبيب) بجمعها من القرية أولا (السرد). ثم بعد ذلك تأتي الطبقة الثالثة حيث تقدم لنا أجوبة العلماء في الظاهرة (التقرير).

2.1.3. السرد:

يأتي الانتقال من التقرير إلى السرد، حيث تقدم إلينا مادة حكائية عن المريض والمحيط الذي عاش فيه، وعلى مدى حوالي 285 صفحة، ومن خلال «خمسة أيام» يتم تتبع قصة بطلها المحوري ليس المريض، ولكن والده «صالح التركي». ومن خلالها تتكشف لنا صورة المريض في علاقته بوالده. وعند انتهاء القصة، يخبرنا هامش في آخر الصفحة بنهايتها موضحا «لم يعد **السرد** كافياً، فمن أراد مواصلة **حكاية** هذا المريض – فأعلمه بكل دم بارد – أنها **انتهت**، فلا تثريب على من أراد الوقوف هنا. ومن أراد اكتشاف الدمار الذي ورثني مريضي فسيجده في الصفحات المتبقية». (ص 290).

بعد انتهاء قصة صالح التركي، تأتي الملاحق (الصفحات المتبقية) في حوالي 100 صفحة، وتتكون من:

3.1.3. التقرير:

– مستخلصات لكلمات أرعبتني : أقوال المريض. (ص 292).

– الرسائل: ص 311.

– الردود: ص 323.

– المفكرة: ص 349.

- تقرير مسودة أولى: ص 356.
- تقرير مسودة ثانية: ص 385.
- رسالة أخيرة: ص 392.

إننا كما نلاحظ، من خلال بناء الرواية ، أننا أمام ثلاث طبقات نصية. نعتبر أولاهما بمثابة توطئة، والثانية قصة صالح التركي. والثالثة، بمثابة قراءات لحالة المريض المعروضة في الرسالة الموجهة إلى العلماء. ويمكننا ترتيب هذه الطبقات أفقياً، وفق ما يلي:

أ. التقرير: (مقدمة تقرير لم يكتب). حوالي 43 صفحة.

ب. السرد: قصة صالح التركي. (حوالي 285 صفحة).

ج. التقرير: الملاحق (حوالي 100 صفحة).

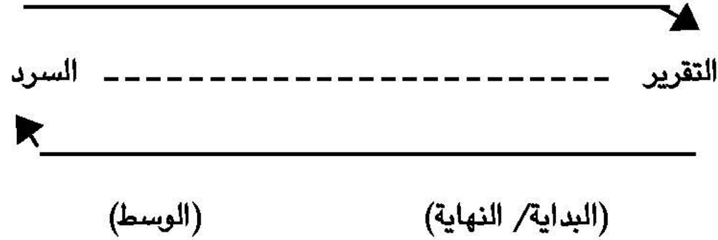
إن الشكل الذي يتخذه بناء الرواية يمكننا تقديمه من خلال هذه الصورة:



(ش. 1. بناء الرواية في الطين)

يبدو لنا من خلال هذا البناء أن مقدمة التقرير هي التي تؤدي إلى السرد الذي بعد انتهائه يأتي التعليق. إننا ننتقل من الاستفسار عن حالة (السؤال) إلى عرضها (المادة الحكائية) ثم التعليق عليها. إنه بناء قد يبدو خطياً وتصاعدياً. لكن التأمل يبين لنا أن هذه الخطية ليست سوى نتيجة

إكراهات خطابية. لأننا، في العمق، سنجد أنفسنا أمام بناء دائري. ننتقل فيه من التقرير إلى السرد، ومنه نعود إلى التقرير مرة أخرى:



(ش. 2. الشكل الدائري لبناء رواية الطين)

هذا الشكل الدائري يبدو لنا، بجلاء، من خلال علاقة الخطاب بالقصة من جهة، وعلاقات الطبقات النصية الثلاث من جهة أخرى (السرد والتقرير). ويمكننا تعميق ذلك من خلال قراءة عمودية نتوقف فيها على كل طبقة نصية على حدة بقصد الوقوف على طبيعة الرواية وجماليتها ووظيفتها، عبر تحليل علاقة السرد بالتقرير داخل كل طبقة نصية.

2.3. الطبقة النصية الأولى: السببية:

1.2.3. حدود الطبقة:

تقع الطبقة النصية الأولى ما بين الصفحة 7، والصفحة 50. وتتكون من أربع بنيات نصية، يتميز بعضها عن بعض فضائياً وخطابياً على النحو التالي:

أ. التقرير = السرد:

تأتي البنية الأولى تحت عنوان «مقدمة تقرير لم يكتب» (ص 7)، وفيها

نجد الطبيب «يسرد» من خلال التقرير الذي يأخذ بعداً سردياً (التقرير السردي) حالته التي ولدها له مريضه: «قبل الحديث عن مريضي، اسمحوا لي بأن أتقدم بعرض حالتي أولاً. (ص 7). وليس هذا «العرض» غير «قصة الطبيب».

ب. السرد:

نجد السرد في البنيتين الثانية والثالثة. فهما من جهة أولى لا تحمل أي منهما عنواناً، بل يتصدرهما «قولان»، سنتبين، من خلال قراءة الرواية، لاحقا، أنهما للمريض.

في البنية الأولى يحدثنا الطبيب عن دخول مريضه مدعياً أنه عاد بعد الموت، وهو في حاجة إلى ثقة طبيبه ليروي له قصته. وبما أن الطبيب كان على موعد مع زميل له لم يتواصل اللقاء بعد وداع المريض إياه. بعد هذا المشهد يروي لنا الطبيب موعده مع زميله الذي عزمه بسبب ترقية. وفي اللقاء على الغداء بدأ زميله يقلب في الماضي المشترك بينهما، مخبر إياه بأن حبيبته القديمة (هند) صارت جدة . ورغم محاولات الطبيب عدم التذكر، فإن تلك الإشارة كانت إلى جانب اللقاء مع المريض فرصة لإحياء كل الهواجس والأفكار المتصلة بـ « قصة» الطبيب (طفولته).

أما البنية الثانية فتبدأ بتقليب الطبيب في ملف مريض نفسي يشك في زوجته ودخول مريضه عليه، والخروج معه إلى الساحة لمعاينة أنه بلا ظل. فيكون ذلك سببا في الانشغال أكثر بحالة مريضه. فيدفعه ذلك إلى كتابة رسالة إلى زملائه.

ج. التقرير: الرسالة:

في البنية النصية الرابعة نجد «الرسالة» التي كتبها الطبيب (كما يقول في هامش يذيلها) إلى زملائه مبينا حالة مريضه، مفسراً أنه سجل كل الأحداث التي ذكرها له. كما أنه سافر إلى قريته وجمع تفاصيل عديدة عن

حياته وحياة أسرته، وطالباً منهم في النهاية آراءهم في هذه الحالة النادرة، وإن أخفى عنهم كون المريض «بلا ظل».

نسجل، على مستوى البناء، أن هذه الطبقة النصية الأولى ببنياتها الأربع تبتدئ بدورها بتقرير يتلوه سرد وبعد ذلك تقرير. إنه البناء الدائري نفسه الذي رأيناه أفقيا. وأن التقرير يولد السرد. فظهور المريض في حياة الطبيب **حفزه** للبحث عن ذاته، وولد لديه طموحا قديماً. كما أن لقاءه بصديقه عالم الحضارات القديمة ولد لديه هواجس قديمة، وجعلنا نتبين من خلال هذه العلاقة السببية بين التقرير والسرد في هذه الطبقة أن للطبيب «قصة». هذه القصة **تشابه** «قصة» المريض .

يقول الراوي – الطبيب:

– «ثمة تشابه يجمعنا، وربما حدث لبس بين **الحالتين**، أو بأن ما حدث تأكيد صارخ **لحالة مريضي** أو **تأكيد لحالتي**». (ص 7) (التشديد مني).

– «غدوت أنا المريض» (ص 7)،،، والاستشهادات كثيرة.

هذا التشابه بين الطبيب والمريض يدفعنا إلى قراءة «قصة» الطبيب تمهيدا لمعرفة كل ما ستقدمه لنا الطبقات النصية اللاحقة وما تتضمنه من بنيات نصية تسهم مجتمعة في بناء النص ودلالاته وتسعفنا بالإمساك بجماليته.

2.2.3. قصة الطبيب:

نستجمع مختلف المفردات والمقاطع والبنيات الموزعة في الطبقة النصية الأولى لتشكيل قصة الطبيب وفق الخطاطة التي قدمناها في «قال الراوي»[5] على النحو التالي :

أ. **الدعوى النصية:** الطبيب كان في طفولته خامل الذكر. ويسعى عن طريق أحلام اليقظة أن يكون «شخصاً» غير الشخص الذي يحمل. كبر معه

هذا الحلم – وهو أن يكون ذا شأن ومتميزا عن الآخرين. لكنه ظل فاشلاً في حياته وحبه. ودعا الله وهو معتمر، قائلاً: «ظللت أبكي وأسكب تذرعي بأن **أمنح علماً لم يمنح لأحد قبلي**».

إن عند الطبيب، بسبب حياته الفاشلة، أسطورة شخصية هي: أن يكون صاحب نظرية لم يسبقه إليها أحد. إنها «دعوى» الطبيب.

ب. **الأوان:** ظلت هذه الدعوى – الأسطورة تواكب حياة الطبيب. لنقرأ تعبيره عنها بجلاء: «وقد مضت على ذلك الدعاء أعوام طوال من غير أن يتحقق شيء مما اعتراني من خيالات، فأيقنت أنني سأبقى خامل الذكر كملايين البشر، بوهم لا يتحقق». (ص 11). لكن بعد طول انتظار جاء أوان تحقيق الدعوى بعد ظهور المريض:

«كدت أنسى كل شيء. **وحين وقف أمامي أيقنت أنني على موعد مع علم لم يسبقني إليه أحد**». (ص 11) التشديد مني.

إن ظهور المريض «**ولد**» تلك الأسطورة الشخصية، أو تلك الدعوى. إنه أوان تحقيقها. يقول الطبيب في نهاية مقدمة لتقرير لم يكتب:

«أنا الآن أحمل قنبلة ستفجر هذا العالم ، ستحوله إلى هباء، غبار، وستجعل الجميع ينسف المعارف التي اكتسبها ويعيد تهجئة الحياة من جديد» (ص 11) لكن هناك تخوفاً باطنياً يلازمه، ويعبر عنه بجلاء، بقوله:

«**كل ما أتمناه** ألا يكون **هذا القول** استكمالاً **لهواجس الطفولة الأولى وأوهامها**». ص 12.

ج. **القرار:** يبدو لنا القرار في قيام الطبيب بالبحث في «قصة» مريضه وتسجيل ملاحظاته، والسفر إلى قريته استكمالاً للمعطيات، ومراسلة زملائه مستفسراً عن الحالة التي يراهن عليه لتقديم علم ما سبقه إليه أحد، من خلال التقرير النهائي الذي ينوي تقديمه إلى مؤتمر علمي.

فهل سيتم «النفاذ» وتتحقق الدعوى أو الأسطورة الشخصية للراوي – الطبيب؟ إن البرنامج الحكائي للرواية لما يكتمل، ولا يمكننا الجواب عن هذه الوظيفة الأساسية إلا في النهاية، أي بعد قراءة «الرسالة الأخيرة» التي بعث بها إليه صديق طفولته طارق الباشا. (انظر 3. 4 .2 من هذا التحليل).

إن العلاقة العمودية بين التقرير والسرد في الطبقة النصية الأولى سببية؛ لأن التقرير كان الداعي إلى ظهور سرد قصة الطبيب. كما أن العلاقة بين الطبيب والمريض علاقة مشابهة، من خلال ادعاءات الطبيب، ولم تظهر لنا هذه المشابهة إلا من خلال أقوال الطبيب. ويمكننا تبين احتمالات هذه المشابهة وعلاقات أخرى بين التقرير والسرد من خلال الانتقال إلى الطبقة الثانية : السرد.

3.3. الطبقة النصية الثانية: المطابقة:

1.3.3. بناء الطبقة:

نعتبر هذه الطبقة النصية واسطة عقد الرواية، فهي بؤرتها التي تنهض على قاعدة سردية من البداية حتى النهاية. إنها خلاصة الاستجوابات التي أجريت مع المريض، وكل المعطيات التي جمعها الراوي – الطبيب من خلال رحلته إلى القرية التي ولد فيها مريضه. لذلك نجدها، أيضاً، على مستوى عدد الصفحات أهم من الطبقتين الأولى والأخيرة.

تتقدم إلينا هذه الطبقة من خلال بنيتين نصيتين كبيرتين: خمسة أيام و«أحداث ضبابية». أما الخمسة أيام فتأتي على شكل بنيات صغرى، تتشكل كل منها تحت اسم يوم من الأيام، تتخللها بنيات أخرى تتصدرها أقوال المريض. يشكل كل يوم من تلك الأيام محطة أساسية في حياة القرية من خلال التركيز على «قصة» والد المريض «صالح التركي».

تأتي الأيام الخمسة مرتبة ترتيباً تنازلياً، أي أنها تبدأ باليوم الخامس

وتنتقل إلى الرابع، وهكذا حتى اليوم الأول. وكل البنيات السردية المندرجة تحت عنوان يوم ما تتصدرها هذه الصيغة: «هي خمسة أيام خرجت فيها القرية بغير هدى». الشيء الذي يعني أن كل الأيام يوم واحد . إنها تتشابه في محنتها وقسوتها. لذلك لا يغدو ترتيب الأيام ذا جدوى . ونجد في الميتانص النقدي، ضمن الردود، ملاحظة تتصل بهذا الترتيب ، حيث يقول الناقد الأدبي الذي اطلع على قصة المريض[4]: البدء بالليلة الخامسة ثم الرابعة ،،، علما بأن الأحداث في خط تصاعدي ولا تعود للوراء... ماذا تقصد؟» (ص 346).

إن بناء هذه الأيام الخمسة (كطبقة نصية) بهذا الترتيب العكسي على، مستوى الخطاب، والترتيب التصاعدي، على مستوى القصة، يكشف لنا البعد الدائري الذي تبنى عليه هذه الطبقة النصية. ونجد في آراء الطبيب عن الدائرة، وقلب الحياة، واكتمال الدائرة واستمرارها (ص 350 وما بعدها)، ما يقدم لنا تفسيرا لهذا الترتيب كما يتصوره ويفهمه في تنسيق «الحكاية» وبنائها. ولقد وفق الكاتب في رسم ملامح هذه القرية وعوالمها الواقعية والمتخيلة وأساطيرها ومعتقداتها من خلال رصد سيرة حياة المريض من لحظة ولادته، والدور الذي يضطلع به والده في حياة القرية. إننا هنا أمام طبقة نصية سردية متكاملة بذاتها ، وتستأهل لوحدها دراسة مفصلة لما تحتويه من عوالم خاصة وغنية.

أما الأحداث الضبابية ، فتنقلنا من الحياة في القرية إلى المدينة التي هاجر إليها المريض بعد موت والده، وانخراطه في سلك الحياة العسكرية، حاملا معه كل الهواجس والتخيلات والأوهام التي تشكلت من خلال حياته في القرية ورافقت مختلف مراحل حياته.

يهيمن السرد في هذه الطبقة من خلال الراوي المتكلم (المريض): الذي يبدو لنا من خلال استعماله ضمير المتكلم وهو يحكي عن قريته وقصة والده.

وأحيانا أخرى يروي بضمير الغائب بعض الوقائع التي تجري في القرية. وإلى جانب السرد نجد التقرير الذي يبدو لنا من خلال المُناصَّات الداخلية (الهوامش) التي كان يلجأ إليها الطبيب لتوضيح بعض المعطيات المتصلة بالسرد، مثل ما نجد في قوله في الهامش بالصفحة 89: «يدعي مريضي أن سبب عزوفها عن الارتحال إلى أسواق قرى الوادي، هيامها به وعدم رغبتها بالابتعاد عنه». وتأتي هذه الهوامش موقعة باسم الطبيب حسين مشرف (انظر مثلاً الهوامش في الصفحات 67 - 89 - 128 - 170 - 182 - 202 - 280 - 290).

إن العلاقة بين السرد والتقرير في هذه الطبقة النصية علاقة تفاعل نصي بين النص (السرد) والمُناصّ (التقرير). ومن خلالهما يتبدى لنا صوتان: يضطلع أولهما بالسرد، ويأتي الثاني للتوضيح والشرح والتنبيه. إن كل المناصات الداخلية تملأ بعض الفجوات، وتفسر ما لم يقله الراوي – المتكلم فيما رواه للطبيب، وتسهم في توضيح ما خفي من القصة عن طريق إثارة الانتباه إلى بعض الجوانب الكامنة وراء السرد.

علاوة على ذلك لا يبدو لنا الطبيب مجرد مروي له يتلقى السرد من لدن الراوي – المتكلم (المريض)، إذ إنه إلى جانب المناصات التي كان يضطلع بها، عمل على تنظيم المادة الحكائية بطريقته الخاصة: وضع العنوانين، إدراج بعض الأقوال في صدر البنيات السردية، تقطيع السرد وتنظيمه بالكيفية التي تتقدم لنا من خلال هذه الطبقة النصية الثانية. ويبدو لنا ذلك بجلاء في الهامش الذي وضعه بصدد الـ «أحداث ضبابية»، حيث نجده يقول: «لم يفصح عن اسم الرئيس الذي يتحدث عنه. ولم أعد قادرا على صياغة الأحداث بصورة منطقية كما حدث مع بقية الحكايات التي سردها سابقا وقمت بجمعها من أفواه القرية التي ذكر انتماءه إليها، وكنت عازماً على **تنسيقها وحشو تلك الفجوات والفراغات في جلسات لاحقة، إلا أن ما حدث جعلني أرضى بهذه الصياغة**. لذلك أستحسن عنونة هذا الفصل

بـ «أحداث ضبابية»، وقد عمدت إلى إدخال رؤيتي الشخصية لمفهوم مريضي لحالته ...» (ص 280).

جئت بهذا الشاهد لأنه يبين لنا بجلاء أن الطبيب باعتباره المروي له كان يضطلع بدور كبير في السرد لأنه كان يروي لنا القصة من منظوره الخاص، وإن كان ينطق بلسان مريضه. لقد جمع موادا من القرية، وحاول من خلال دمجها بما سمع من مريضه تقديم «رؤية» «تتطابق» مع التفسير الذي كان يرمي إلى تشكيله. لذلك كانت رؤيته السردية برانية، بتقديم الرؤية الذاتية للراوي، لكنها كانت في العمق جوانية. ويتضح لنا ذلك بجلاء من خلال تنظيم المادة المسرودة وطريقة تقديمها وتنسيقها، سردياً، وتوضيح، ما غمض منها ليس بالنسبة للمروي له المفترض (القارئ/ العلماء) ولكن بالنسبة إليه لتقديم نص قابل للتأويل والتفسير. تتضح لنا هذه المطابقة بين السرد والتقرير بجلاء على مستوى تقديم قصة «صالح التركي»، حيث سنلمس «مطابقة» بين الشخصيتين: صالح ومشر .

2.3.3. قصة صالح التركي:

قصة صالح التركي هي قصة الطبيب بشكل آخر. فهو أيضا له أسطورة شخصية: أن يكون له موقع في القرية:

- «توهم أنه **أكثر أهمية** من كل شيوخ قرى الوادي، ولازال يغذي هذا الوهم في مخيلته» (ص 168).
- «مكث على هذا الحال زمناً لا يشتغل بشيء سوى ترديد وعده بأن يعود **سيداً مُهاباً** في جنبات الوادي». (ص 180).

بل إن طموحه يتعدى الحصول على المشيخة بالإعلان مرة بأنه «**سيكون أميراً**» على أهل الوادي (ص 226).

إنه الذكي الألمعي، التاجر المخاتل، المثقف، الذي يحسن القراءة والكتابة في مجتمع أمي. يرى نفسه متميزا عن الآخرين. يغامر في فلسطين، ويسعى لإثبات نسبه العربي، والتحكم في القرية عن طريق الاحتيال وادعاء التقرب من رجال السلطة، يتآمر بكل الوسائل لتكون له الحظوة والمكانة. شخصية مأساوية ومغامرة. عنيف مع زوجته وولده، وينتهي نهاية مأساوية: قطع لسانه، وقتله من لدن زوجته.

هذه الشخصية – اللغز تعيش في قرية معزولة في أقصى الجنوب قرب جازان. كل همها تحقيق تلك الأسطورة الشخصية. لكنها تفشل في ذلك فشلاً ذريعاً. وتركيز السرد على هذه الشخصية دليل على ذلك . لذلك نجد مطابقة بين شخصية صالح الذي فشل في تحقيق أسطورته الشخصية، تماما كما سنجد ذلك مع الطبيب في نهاية النص. أما المريض، فإنه يبدو لنا في هذا الطبقة النصية ظلا أمام النور الهائل المسلط على الأب صالح التركي. ولهذا تنتهي الأيام الخمسة، وهي البنية السردية الأولى والأساسية، في هذه الطبقة بموت صالح.

غير أننا نجد مطابقة أخرى بين صالح وابنه، تأتي على لسان المريض حين يقول: «أنا وأبي نتبادل الموت/ هو ميت خارج حلم لم يتحقق» (ص216).

وستتاح لنا فرصة معاينة المطابقة عينها في نهاية التحليل بين الطبيب والمريض وصالح التركي.

4.3. الطبقة الثالثة: التأويل:

1.4.3. طبيعة التقرير:

بعد انتهاء عرض المادة المتصلة بالمريض في الطبقة الثانية ، تأتي الملاحق مشكلة من عدة خطابات (أقوال – رسائل – ردود – مفكرة –

تقارير)، يجمع بينها البعد التقريري. إنها عبارة عن«قراءات» ومحاولات لاستكمال عناصر المادة (أقوال المريض ورسائل صالح التركي) أو لتفسير الحالة المرضية المعروضة: أي أن العلاقة بين التقرير والسرد علاقة "تأويلية" لأن التقرير، وهو يحتل المستوى الأول على مستوى الخطاب، يتعامل مع السرد الذي يوجد في الخلفية. هذه التأويلات ذات طبيعة نفسية واجتماعية – أنثروبولوجية ودينية وفلكية وطبية شعبية وسحرية وأسطورية وأدبية.

إن كل هذه التقارير، ولاسيما ما اتصل منها بردود العلماء والباحثين، تجمع على خصوصية الحالة المعروضة. وترى أن الطبيب يقدم على عمل غير ذي جدوى، لاعتبارات يتداخل فيها ما هو ذاتي (يتعلق بالطبيب) بما هو موضوعي (المريض)، وأن طموحه زائد عن حده. ولقد أدى هذا إلى بعث مفكرة من الطبيب يشرح فيها تصوره، ويقدم بعد ذلك على كتابة مسودة تقريرين تمهيدا للمؤتمر العلمي العالمي الذي سيعقد بعد شهرين حول موضوع «علم النفس والميتافيزيقا»، ويتبين للطبيب، في النهاية، أن عمله، وكل مجهودات السنوات التي بذلها لتحقيق حلمه، لا يمكن أن تتحقق.

2.4.3. عدم نفاذ الدعوى المركزية:

في «الخاتمة»، يخبر الطبيب مريضه بما أنجزه ، ويطلب منه مرافقته إلى المؤتمر. لكن مريضه يختفي نهائيا ، ويفشل الطبيب في إعداد تقريره النهائي، ويتخلى عن صياغته. يقول: «لا داعي لكتابة التقرير، فلم يعد الأمر مجدياً. الآن أجزم أنني كنت أتابع هواجس وأوهاماً قديمة.. يا للحزن»، (ص 391).

لا يمكننا قراءة هذه الجملة إلا مقابل نظيرتها التي جاءت في بداية النص: «كل ما أتمناه ألا يكون **هذا القول** استكمالا **لهواجس الطفولة الأولى وأوهامها**». ص 12. بعد التمني «الإيجابي» لا يأتي سوى الجزم «السلبي»، فإذا نحن أمام أوهام وهواجس الطفولة.

وفي لحظة يأس كامل من تحقيق دعواه ونفاذها، يقرر إحراق كل الأوراق التي جمعها، عازماً من وراء ذلك إنهاء اللعبة؟ وبينما هو يعاين مشهد احتراق المادة المجموعة يثير انتباهه مظروف من صديق طفولته طارق الباشا (هذه الرسالة لم ترد ضمن الردود)، فيفتضه ليجد فيه ما يذكره بما كان يقدم عليه في صغره: «لم تزل في الذاكرة كالآن حينما خرجت على فتيان الحي تحمل نبأ مقدرتك على الانشطار. هذه اللعبة المضحكة جعلتك سخرية بين أصدقاء الحي» (ص 398): «أجد نفسي راغباً لأن أذكرك **باللعبة إياها** حين كنت تقوم بأحاجي عديدة لتوهمنا بمقدرتك على الظهور **تحت الشمس من غير ظل**» (ص 399). أو قوله: «فهل وجدت في هذه اللعبة القديمة نشوة لتجعل بقية الناس يقفون مندهشين في أحاجي الصبا» (ص 399).

لقد تم تأجيل هذه الرسالة ، وكان موضعها ضمن الردود، إلى نهاية الرواية للكشف عن:

أ. عدم تحقق دعوى الطبيب في أن يقدم نظرية جديدة لتفسير الكون، انطلاقا من الحالة المرضية المعروضة. وفي ذلك نجد «**المطابقة**» التي تحدثنا عنها بين الطبيب وصالح التركي.

ب. **مطابقة** حالة المريض مع حالة الطبيب. بل إن تلك الحالة ليست سوى حالة الطبيب ذاته. أهي أوهامه القديمة وتخيلاته؟ التي جعلته «يتصور» هذا المريض الذي لا اسم له ، ويدخل غرفة الفحص دون أن تلمحه الممرضة، ويظهر ويختفي متى يشاء. لقد انتهى الخطاب والقصة معا . ولم تبق غير لعبة السرد والتقرير التي بنيت عليها الرواية من خلال طبقاتها الثلاث. هذه اللعبة تجعلنا نخرج من قراءة الرواية كما دخلنا إليها وليست أمامنا قصة بالمعنى التقليدي للكلمة. وليست هذه اللعبة غير «التخييل» بكل ما يحمله من دلالات ومعان.

يقدم إلينا هذا التخييل الروائي، كالحلم الذي يروى من خلال السرد، ونحتاج إلى تعبيره (التأويل) من خلال **التقرير**. كان الحلم متوتراً ومزعجاً ومستفزاً. وكان التأويل غنيا وعميقا ومقلقا. وفيهما ، ومن خلالهما معاً، تحققت متعة السرد وجمالية التقرير.

قبل مواصلة تحليل هذه اللعبة المزدوجة التي تجمع السرد بالتقرير في رواية الطين، ننتقل الآن إلى رواية «عرق الآلهة» لمعاينة كيفية اشتغالها ومقارنتها برواية الطين، بقصد الكشف عن نقط الائتلاف والاختلاف بين الروايتين للخروج بخلاصات عامة تتصل بالروايتين على مستوى جمالية الشكل الروائي فيهما.

4 - عرق الآلهة: السرد يولد التقرير:

1.4. بناء الرواية:

تتكون رواية عرق الآلهة لحبيب عبدالرب سروري، على عكس رواية الطين، من تسعة فصول تأخذ شكلاً ترتيبياً تصاعدياً، من الفصل الأول إلى الفصل التاسع. وكل فصل من هذه الفصول، باستثناء الثاني، يتضمن أرقاما ترتيبية (1-2-3،،،) ، أي أننا داخل ما يتقدم إلينا، تحت أي رقم ، أمام بنية نصية لها حدودها التي تميزها عما يسبقها أو يلحق بها.

تذيل هذه الفصول بملحقين يسمى أولهما: «بقية» تقرير «كاشف الأسرار» (ص 223). والثاني بـ «الملحق العلمي» لـ «تقرير كاشف الأسرار» (ص 265). وإذا كان كل فصل يتضمن بنيات نصية تحت أرقام تسلسلية، فإن هذا التقرير العلمي، يتكون من فقرات تحمل عناوين فرعية دالة على محتواها. وتأتي بعد الملحقين «مراجع الملحق العلمي» وتضم مرجعين جوهريين يتأسس عليهما الملحق العلمي، أحدهما بالفرنسية وآخر بالإنجليزية (ص 248).

يضعنا الملحقان، بسبب خصوصيتهما الخطابية، أمام إمكان التمييز بين **سرد** (الفصول) **وتقرير** (الملحقان). أي أن العلاقة بينهما تأتي على شكل علاقة نص بذيل، **أو نص بمناص**. لكننا عندما نطلع على الرواية نجد من بين الفصول ما يتضمن صيغة التقرير أيضاً. ويبدو لنا ذلك بجلاء من خلال تعدد البنيات النصية داخل كل فصل. ويمكن قول الشيء نفسه عن التقرير، فهو بدوره يتضمن سرداً. فتقرير «كاشف الأسرار» مثلا، يـ «**سرد**» علينا من خلال **التقرير** «أسرار» الراوي ، وهو «يقرأ» ما يفكر فيه . إن السرد والتقرير يتداخلان ويتكاملان، ومن خلال ترابطهما يتشكل نص رواية «عرق الآلهة».

2.4. طبقتان نصيتان:

عندما نتأمل الرواية من خلال التمييز بين فصولها وملحقيها، يمكننا التفريق بين طبقتين نصيتين تتكاملان وتتجاوران في مجرى الرواية على قاعدة التفاعل بين السرد والتقرير.

هاتان الطبقتان النصيتان هما:

أ. قصة عشق الراوي شمسان لفردوس وحنايا (السرد).

ب. قراءة نشاط دماغ الراوي أثناء التفكير (التقرير).

إن العلاقة بين السرد والتقرير أو بين الطبقتين النصيتين هي علاقة مجاورة ، بحيث يمكننا التمييز بينهما، من خلال الفصول، كطبقتين تختلف كل واحدة منهما عن الأخرى بحيث تتناول كل واحدة عالما خاصا بها . وإن كنا نجدهما، في الآن ذاته، أحياناً أخرى، تتناوبان في مسار الحكي، وتتداخلان في النهاية لتشكيل «صورة» عن الشخصية المحورية «شمسان» في علاقته، وبخاصة بحنايا. وفي علاقته بذاته أيضاً. ونتبين من كل ذلك هذه الشخصية وهي تخوض تجربة الحياة من جهة (قصة العشق) أو وهي تتخذ موضوعا للتجربة العلمية (قراءة دماغها) أثناء التفكير للانتهاء إلى

معرفة «أسرار» هذه الذات التي تبدو لنا مفعمة بحب الحياة واقتناص متعها وفق رؤية عصرية وحداثية يتميز بها الراوي - الشخصية.

يبدو لنا هذا التجاور وذاك التناوب من خلال ترتيب الفصول وتسميتها:

- الفصل الأول: فردوس وحنايا .
- الفصل الثاني: السفر بأسرع من الضوء.
- الفصل الثالث: مقدمة «تقرير كاشف الأسرار».

إننا، على سبيل المثال، في الفصل الأول أمام سرد يبين لنا علاقة الراوي بفردوس (الزوجة) وحنايا (العاشقة)، وخضوع الراوي للتجربة. وينتهي هذا الفصل بخروج التقرير ومعه الملحق العلمي. ويعلق الراوي: «أترك الملحق العلمي هنا في نهاية الرواية، ملحقا لها كما خرج من طابعة كاشف الأسرار، دون مس حرف أو فاصلة منه». (ص 53). وننتقل في الفصل الثاني إلى قراءة التقرير العلمي من لدن الراوي، وكتابته نصا يكشف فيه عن تصوراته وأوهامه وأحلامه وهو ينتظر موعد قراءة حنايا للتقرير. وننتقل في الفصل الثالث إلى قراءة جزء من التقرير(المقدمة). وينتهي هذا الفصل بتعليق الراوي: «أترك بقية هذا التقرير الطويل المدهش (،،،) ملحقا في نهاية الرواية، عنونته بـ «بقية تقرير كاشف الأسرار»، لمن أراد قراءته الآن بعد مقدمة التقرير مباشرة أو لاحقا إذا أراد،،،». (ص 82) ويذكرنا هذا بما رأيناه في نهاية الطبقة الثانية في رواية الطين (انظر: 3 .1 .2 من هذا التحليل).

تتجاور الفصول وتتناوب في مجرى الحكي لتبرز لنا العلاقة القائمة بين السرد والتقرير. ومن خلال اعتماد هذا الشكل التجاوري والتناوبي تتطور طبقتا النص وما تحويه كل منهما من بنيات يتداخل فيها السرد

بالتقرير حتى النهاية حيث تكتمل لدينا الرؤية العامة التي تسعى الرواية إلى تشكيلها باعتماد هذا العلاقات، مؤسسة بذلك لسردية وجمالية خاصتين.

إذا كانت رواية الطين تبنى على شكل دائري، ننتقل فيه:

من **التقرير** إلى **السرد**، ومنه إلى **التقرير** (انظر: 3. 1. 3).

فإننا في عرق الآلهة، ننتقل:

من **السرد** إلى **التقرير** إلى السرد ومنه إلى **التقرير**.

ويؤكد لنا هذا الشكل التناوبي والتجاوري بين الطبقتين النصيتين الكبريين.

نتوقف على كل طبقة نصية على حدة لاستجلاء مميزات بعضها عن بعض والعلاقات التي تربط بينهما.

1.2.4 . الطبقة الأولى: السرد 1:

نفتح الرواية وشمسان يحزم حقائبه للسفر لحضور مؤتمر علمي. غير أن زوجته فردوس تلاحظ أنه هذه المرة مختلف عما اعتاد أن يقوم به قبيل رحلاته السابقة. إنه لا يعامل زوجته كما كان يفعل: يتملى بها ليملأ كيانه، ويبادلها عشقا يجعله لا يفكر في غيرها، ولاسيما وأن سفره سيدوم شهراً هذه المرة. وحين تستفسره زوجته، وهي التي تعرفه جيداً، يؤكد لها أنه متوتر بسبب المؤتمر. وليست له علاقة بأي امرأة، مبيناً، من خلال إشراك المروي له في رؤيته الداخلية، أنه كان كاذبا في ادعائه. فهو متلهف لرؤية حنايا والتملي بأحضانها.

يستدعي الحديث عن فردوس وحنايا توظيف تقنية الإرجاع لسرد قصة تعرفه على زوجته فردوس الإيرانية – الألمانية في رحلته إلى فرنسا وهو طالب في العشرين من عمره، ويستطرد في ذكر مزاياها وشغفها بالشعر، كما يبين لنا كيف تعرف على حنايا في مؤتمر علمي ومبادلتها

العشق نفسه، ويعدد مزاياها العلمية (الرياضيات) والإنسانية، غير أنها كانت تمتنع عن بذل جسدها إليه. وبالرغم من مرور ثلاث سنوات على تعرفهما في الملتقيات التي تجمعهما في مدن أوربية عديدة فهي ترفض تحقيق، رغبته منها .لذلك فهو يعول كثيرا على هذا اللقاء الذي يدوم شهرا للوصول إلى مبتغاه.

نتعرف، من خلال السرد في مختلف فصول الرواية، على «قصة» حنايا . فهي من سلطنة عمان، وأمها إنجليزية مطلقة. عاشت في أحضان عمها . وبسبب لقاء مع ابن عمها الذي لم يكن يرى فيها سوى جسدها ، عمل عمها على تزويجها منه. فرفضت تسليم نفسها إليه. ونجحت، بتخطيط مع أمها، في الخروج من سلطنة عمان، تحت تأثير الجمعيات الحقوقية والالتجاء إلى بريطانيا . وهناك واصلت عملها العلمي حتى صارت عالمة كبيرة في البرمجيات. وكانت فرص لقاءاتها بشمسان اليمني والمشتغل أيضا بعلوم الكمبيوتر للتقارب بينهما وتبادل العشق.

إن هذا اللقاء العلمي الذي يجري، بعد لقاءات ومراسلات عديدة عبر البريد الإلكتروني، حاسم في قصة عشق شمسان لحنايا . لذلك فإننا ، نتوقع كقراء، أن يتواصل تتبع مجرى القصة في هذا الاتجاه. لكن طبيعة المؤتمر الذي يدور حول «تحليل الدماغ وهو يفكر «يجعلنا أمام اندهاش شمسان أمام هذا التطور العلمي، ويقترح نفسه موضوعا للاختبار. فيكون السرد، هنا ، مولدا لـ «التقرير». حيث ستصبح قراءة أفكار الراوي، وتحليل دماغه موضوع تقرير «كاشف الأسرار». وننتقل، على مستوى تطور أحداث الرواية من السرد إلى التقرير. وينتهي المؤتمر، وتظل العلاقة قوية بين شمسان وحنايا . ويعود الراوي إلى باريس، حيث تبدو لنا علاقته مع زوجته فردوس عادية، بالرغم من إحساسها بتبدل زوجها وذرفها دمعتين لم يرهما شمسان منذ ثلاثين سنة. ويتواصل تفاعله مع برنامج كاشف الأسرار إلى أن يحصل لقاء آخر مع حنايا، حيث يأتي السرد مرة أخرى متناوبا مع التقرير ،

وتتطور العلاقة مع حنايا التي تكشف له سرها النهائي بتعرفه على سيرة حياتها مكتوبة، وعلى كل رسائلها الإلكترونية والنصية الهاتفية التي تتبادلها مع زملائها، فيكون التغير النهائي في علاقة شمسان بحنايا. سنعود إلى تفاصيل هذا اللقاء الأخير ، بعد تقديم تحليل ما يتصل بالتقرير.

2.2.4. الطبقة النصية الثانية: التقرير 1:

عندما يسأل شمسان عن طبيعة المؤتمر بالتدقيق وهو يجالسها مساء في أحد المطاعم الراقية في باريس تخبره بأنها تساهم في تطوير برنامج كمبيوتر اسمه «قارئة الفنجان»، هدفه قراءة تفكير الإنسان. ويطلب الخطوط العريضة لطريقة العمل، فتجيب بقولها: «يوجه الفريق العلمي أسئلة متنوعة لعدد من الناس، يتم تصوير نشاطات أدمغتهم أثناء الرد، يدرس الفريق العلمي تفاعلات الدماغ أثناء الإجابات، ثم يتم تعليم برنامج الكمبيوتر طرائق تحليل الفريق العلمي للإجابات وتحديده لتداخلات وهويات مناطق الدماغ التي اشتغلت أثناءها. إثر ذلك يتعلم الكمبيوتر كيف يصل لنفس نتائج الفريق من مجرد تصوير نشاطات دماغ الإنسان وهو يفكر، دون أن يعبر شفويا عما يفكر به! أي أن الكمبيوتر يتعلم كيف يقرأ باطن الإنسان!

أضافت لتضاعف دهشتي وإذهالي:

– ثمة برنامج آخر اسمه «الفيلسوف، كاشف الأسرار»، يربط برنامج «قارئة الفنجان» بقاعدة موسوعية من المعارف العلمية والثقافية والاجتماعية، النظرية والتطبيقية، لينتهي بتقديم تقرير شامل، يمكن قراءته على شاشة الكمبيوتر بعد دقائق فقط!». (ص 22-23).

يتوسل شمسان لحنايا لتجريب الأجهزة معه، وأن تريه تقرير الفيلسوف وهو «يقرأ، ينظر ويحلل ما أفكر به». (ص 23). فتخبره بسرية البرنامج العلمي، وتعده بالتدخل لدى الفريق العلمي لتلبية طلبه. وتتم موافقته على شروط الفحص، ويوقع على عدد من الأوراق الإدارية للسرية التامة. غير

أن الراوي سينشغل بموضوع التفكير الذي عليه أن يضطلع به وقت التجربة. فيخامره موضوع «حنايا» العاشقة المتأبية (لغز ألغازه كما يقول)، ولكنه يفكر في أن تعرية علاقته بها قد يعرضهما لسهام المشاركين في المؤتمر. لذلك يرعوي عن التفكير في هذا الموضوع، وينتهي إلى موضوع آخر. يقول:

«صعدت من **عمق أعماق** دماغي ذكريات كثيفة غامضة استطعت **تناسيها** بضع عشرة سنة، وإن دهمتني في الحلم هنا وهناك !» (ص 48) إنها لحظة الذكريات مع الوالد في عدن، وخاصة ما اتصل منها بالوصية التي أوصاه بها «قراءة بعض آيات من الذكر الحكيم بعد موته، مرة واحدة كل أسبوع على الأقل وإهداء ثواب ما أقرأه لروحه». (ص 51) ومن هذه الوصية بدأت تفكيري أمام لاقطات كاشف الأسرار وشاشاته». (ص 52).

بعد الاختبار «أعطى رئيس المختبر التقرير والملحق في ظرفين لحنايا . مدت التقرير العلمي لأقرأه وحدي في الظهيرة، واحتفظت بالتقرير قائلة إنها ستقرؤه لي نفسها هذا المساء». (ص 53). ويأتي الفصل الثالث حيث نجد مقدمة «تقرير كاشف الأسرار» (ص 69) متواصلاً على مدى 13 صفحة، تقرأ خلالها حنايا التقرير على شمسان. وينتهي التقرير بالإحالة على بقية التقرير في الملحق.

يدور التقرير على فكرة جوهرية مفادها أن شمسان مسكون بالأفكار الغيبية والتي يمكن تلخيصها في ما يقوله التقرير: «ما يستحوذ عليك منذ نعومة أظافرك ليس هذا العالم الذي تراه بأم عينيك. بل العالم الموازي، غير المرئي الذي يتخلله ويخترقه ويغلفه: عالم الأرواح والأشباح والأخيلة». (ص 70).

لكن الراوي لا يقتنع بنتائج التقرير الذي يرى أنه مهني جدا ، ويكتفي باستعراض المعارف الموسوعية «الغربية»، من خلال قوله: «**لا أنكر** أن

التساؤلات التي سردها **خطرت ببالي** يوماً، لكنني لا أذكر أن صراعات «جبابرة السماء» على حد تعبيره **أرقت طفولتي** إلى هذا الحد. لا أحب كثيراً هذا المنحنى **المبالغ** في أهميته في التقرير». (ص 80).

يعترف الراوي بأن تلك الأفكار كانت تراوده، ولكن يؤكد أن في التقرير مبالغة. وفي الوقت نفسه، يعلن أنه سيتخذ قراراً، وهو تنفيذ الوصية: «قررت بعد سماع تقرير أبي الكشوف، لأسباب شخصية بحتة، أن **أقرأ لروح والدي، مرة كل أسبوع** ما تيسر من **الذكر الحكيم**! ليس رغبة في **بيع أو شراء**، لكن **حباً ووفاءً** لوالدي الغالي». (ص 85).

في السياق نفسه يبين لنا دوره ضمن فريق البحث العلمي، فيكشف لنا عن اهتماماته العلمية بالذكاء الاصطناعي، ويتحدث لنا عن طبيعة عمله منذ أن زار مختبر العوالم الافتراضية الموسعة، وهو منشغل منذ أربع سنوات بتطوير برنامج للحياة الاصطناعية (ح.ا) الذي يسمح للإنسان بأن يراقب الكون على شاشة الكمبيوتر. وفي ضوء المؤتمر العلمي الذي حضره بدأ يفكر في استثمار مشروع حنايا بإعادة محاكاة السيرة الذاتية للآلهة كمبيوتريا، فطلب منها مده بأقراص مدمجة لعدد كاف من بيانات وتفاصيل ومواصفات نماذج مختلفة من الأدمغة التي درست في مختبرهم بما فيها دماغه. وكانت أطروحته التي ينوي الاشتغال بها هي توطين الأدمغة البيولوجية الحقيقية بكل تفاصيلها في برنامج الحياة الاصطناعية.

تحقق له حنايا طلبه. ويعود إلى مدينته. ويبدأ عمله، وتساعده فردوس في محاولة تشكيل حياة افتراضية للماضي، فتكون الأخطاء في التطبيق ، ويكون التواصل مع حنايا لتجاوز كل النتائج السلبية للعمل.

إن التقرير في كل هذا القسم، سواء في المؤتمر أو في أعمال شمسان وهو يسعى إلى تطوير البرنامج هو البحث في الدماغ البشري من جهة علاقته بالذاكرة والماضي السحيق بحثا عن الله، ومختلف العوالم غير

المرئية. وعلى الرغم من كون الراوي يدعي رفض هذه العوالم خارجيا ، فإنه مسكون بها داخليا، وهذا ما يؤكده التقرير. وفي الانتقال إلى السرد الذي سيأتي بعد هذا التقرير ما يؤكد لنا " الصورة الحقيقية " لتفكير الراوي .

3.2.4. الطبقة النصية الأولى: السرد 2:

تتطور الرواية بعد ذلك في الفصول الباقية أي من السادس إلى التاسع لنجدها تقوم على أساس سردي محض. تقوم حنايا بدعوة شمسان للقاء في فينيزيا (البندقية)، خارج البحث العلمي، وإن كانت موضوعات اللقاء تدور أحيانا حول المشروع العلمي الذي يجمع بينهما، ولذلك كان العشق يحتل المرتبة الأولى. يحس الراوي على إثر الدعوة أن حياته ستنقلب رأساً على عقب. وستتأكد دعوى زوجته فردوس عندما أخبرها بالسفر إلى إيطاليا بقولها بأن الشاعر الإيطالي جيوفاني:

« – له قصيدة مؤثرة، اسمها «بدأ وانتهى في فنيزيا» (ص 148).

في هذه الفصول الأربعة تتحقق رغبة شمسان في علاقته بحنايا، ويتعرف بدقة على قصة حياتها بتفاصيلها الدقيقة، وزواجها من ابن عمها شهاب الذي كانت تسميه «سلطان الصغير»، ويكتشف أنها عذراء . إن كل العشق الذي استغرق كل هذه السنوات الأربع يتوج بتحقيق ما كان يسميه «التماثل الهندسي». لكن تطور القصة سيؤدي إلى اطلاع الراوي على ما كتبته عن سيرة حياتها التي سلمتها له للتعرف عليها. بل إنه امتد للاطلاع على بريدها الإلكتروني والتعرف على زملائها ومراسليها، حيث يكتشف أن لها معجبين كثيرين، ويبدأ يحس بالغيرة تجاهها، لأنه أحس بأنها لم تكن صارمة معهم. وفي اليوم السابع (لهذا الرقم دلالة خاصة) من اللقاء والعشق والاطلاع على برنامج شمسان في البحث عن تاريخ الآلهة، على أسرارها، يقول لها:

« – لاحظت أيضاً أن عشاقك كثيرون ،،، (ص 213).

تتأثر حنايا لملاحظته كثيراً. فيسألها:

« – لماذا لا توقفي كل مغازل منهم بعد أول رسالة له؟

قالت:

– أفضل أن أتجاهلهم باستمرار. ينتهون دوما بالخيبة والإحباط ، يتوقفون لوحدهم كما أثبتت التجربة». (ص 214).

لكن شمسان لم يرق له هذا الموقف، فقال:

« – أخاف أن يشعروا أنك تقرئينهم ببهجة ما.

ثم أضفت لأحمسها على رفضهم سريعاً:

– أو لعلك وقعت بلا وعي في فخ هذه **البهجة الماكرة**.

صمت عميق! تنظر حنايا نحوي بأعين لا تصدق ما سمعته مني. تنهض من السرير بغضب صامت. تتركني عليه وحيداً. ثم تقول:

– أنت شكاك، استفزازي، مرعب! (ص 215).

وتتركه في عذاباته وتحزم حقائبها وترحل. حاول الاتصال بها هاتفياً، لكنه وجد رسالة نصية تقول فيها بأنه لا يختلف عن «سلطان الصغير». ويبقى نهبا لتخيلاته وأسئلته: «سألت نفسي سؤالاً لم يخطر ببالي لحظة واحدة: **بماذا أختلف عن سلطان الصغير إذن؟ ألم تقع حنايا في براثن سلطان جديد أشد مكراً وجوراً** من السلاطين المباشرين؟،، ذاقت الأمرين في حياتها ، لمتعشق أحدا قبلي، كانت عذراء قبل أيام فقط . **لماذا أسعدني بشكل خاص أن تكون عذراء؟** هل انسلخت فعلاً من **ظلامية ثقافة طفولتي**، أم مازالت أشباحها تعربد في جوانحي؟». (ص 220).

ويتسلم منها رسالة نصية ثانية وأخيرة : «تبحث بشغف منذ زمن عن

معرفة تاريخ الآلهة فيما الإجابة موجودة في جمجمتك، في بنية دماغك».. (ص 220).

وينتهي السرد، وبذلك تنتهي القصة؛ لنجد أنفسنا أمام التقرير من جديد : بقية تقرير كاشف الأسرار والتقرير العلمي.

4.2.4. الطبقة النصية الثانية: التقرير 2:

في بقية التقرير والتقرير العلمي نجد أنفسنا، أولاً، أمام حنايا وهي تقرأ التقرير على شمسان، تتمة لما اطلعنا عليه في الفصل الثالث، حيث يحلل البرنامج سيرة «تفكير» شمسان وعلاقته بطفولته وأحلامه وأوهامه المختلفة.أما التقرير العلمي فيركز على بعدين : بيولوجي مرتبط بفيزيولوجيا وطرائق عمل الدماغ البشري وآخر اجتماعي مرتبط بالحياة الاجتماعية والحاجات الجوهرية التي شكلت وكيفت الطبيعة الإنسانية كما يطرحها علم النفس التطوري. وفي هذا التقرير محاولة لطرح السؤال: كيف يمارس الذهن عملية الخيال؟ (ص 280).

5.2.4. علاقات التقرير والسرد:

نتبين من خلال تتبع الطبقات النصية وتطورها أننا ننتقل من السرد إلى التقرير إلى السرد، ومنه إلى التقرير مجددا، بناء على التناوب والتجاور. وسنجد البنية نفسها على مستوى كل طبقة على حدة، حيث نجد التداخل بينهما، إذ كلما كان هناك سرد تخلله تقرير، والعكس. ونفسر ذلك بكون الشخصيات كلها مثقفة، ففردوس شاعرة، ولها ثقافة جمالية واسعة . وحنايا عالمة رياضيات وبرامج ، وكذلك شمسان. وإذا كان السرد على المستوى الأفقي متصلا بالعشق (فردوس وحنايا)، فإن تواجد شمسان مع أي منهما كان يتخلله السرد مصحوبا بالحديث عن الشعر تارة والعلم تارة أخرى. ويمكننا قول الشيء نفسه عن التقرير، لأن علاقة شمسان بحنايا العلمية هي جزء من علاقته السردية بها. فإننا نعاين وهي تقرأ عليه تقرير

كاشف الأسرار قصة العلاقة بينهما والتي يتم تقديمها من خلال السرد، حتى ونحن في طبقة نصية قوامها التقرير.

غير أننا نجد إلى جانب هذه العلاقة بين السرد والتقرير بعدا آخر للعلاقة بين التقرير والتقرير، وهي وليدة ما أومأنا إليه أعلاه. عندما تقرأ حنايا التقرير على شمسان كان يدون ملاحظاته وهو يستمع إليها، ونجده بين الفينة والأخرى يعلق على ما يقدمه التقرير مرتجلا أو قارئا ما كتبه من تعليقات: إنه تقرير على تقرير أو الميتا – تقرير (أكثر من ستة عشر مرة):

«سجلت: «أعترف بأنه أصاب في قراءة وتحليل ما كان يدور في خاطري أمامه! لكني أتساءل إن كان لا ينوي اختتام تقريره بنشيد «الأممية» لعلي أحتاج الآن إلى «ما وراء (Méta) كاشف أسرار» أو لكاشف أسرار يكشف أسرار كاشف الأسرار» (ص 261).

إذا اعتبرنا التقرير نصاً، فإن الميتا تقرير بمثابة ميتانص، ينتقده ويعلق عليه، وأن العلاقة بينهما، تبعا لذلك علاقة نقدية.

5. مقارنات واستنتاجات:

1.5. سؤال الشكل مرة أخرى:

رأينا الروايتين تنبنيان معا على علاقة تقرير بسرد بكيفيات مختلفة. واعتبرنا كلاً منهما متصلاً بطبقة نصية تتكون من بنيات نصية يتداخل فيها السرد والتقرير. فلماذا لجأ الروائيان عبده وحبيب إلى هذه التقنية في بناء الرواية وذلك الشكل في تنظيم العلاقات بينهما؟

إن «قصة صالح التركي» رواية متكاملة وعميقة لو نزعنا عنها كل ما يتصل بالتقرير الأول والأخير، وشخصية الطبيب أيضا. كما أن قصة شمسان وفردوس وحنايا متكاملة لأنها قصة عشق عميقة أيضاً، لو حذفنا منها كل ما يتصل بكاشف الأسرار والفيلسوف وإخضاع شمسان للتجربة.

فما هي قيمة ودلالة توظيف هذه التقنيات في الكتابة الروائية؟ وهل يمكننا اعتبار ملحق الطين بمائة صفحة وتقارير كاشف الأسرار والملحق العلمي زائدة؟ إن حذف أي وحدة أو مقطع أو بنية أو طبقة نصية يجعلنا أمام رواية مختلفة تماماً. إنها ليست زائدة، أو حشواً، كما يمكن أن يتوهم القارئ المستعجل. بل إن التقارير أضفت على الروايتين مسحة جمالية ومعرفية عميقتين، لأنها لا تجعلنا كقراء أمام قصة محكمة البناء، وذات حبكة مسبوكة الصنع، ولكن أمام رواية مزدوجة لأنها تريد الإحاطة بعوالمها (السرد)، وتعمل على تقديمها برؤية معرفية محددة (التقرير). أي أن الرواية لا تريد أن تكتفي فقط بسرد قصة، ولكن بالتفكير فيها أيضا. كما أنها لا تريد من قارئها أن يقرأ قصة، ولكن أن يفكر فيها كذلك. ولهذا فالقارئ مدعو، ليس فقط إلى الجري وراء نهاية الأحداث، ولكن عليه التفكير فيما وراءها. وفعلاً يجد القارئ المتمعن في التقرير، وهو يقدم في الروايتين معاً، في تداخل مع السرد وتعالق معه، جمالية خاصة، لأنها تتأسس على تنشيط الذهن وتحفيزه على التخيل والتفكير. ويمكننا تجلية ذلك بالوقوف على عنصرين اثنين ، بدون بسطهما بتفصيل، لأن ذلك سيجعل دراستنا طويلة جدا. هذان العنصران هما: الرواية والميتارواية والذات – الآخر.

5.2. الرواية والميتارواية:

إذا كانت الرواية تتأسس على قصة، كما هو شائع، فإن الميتارواية تفكير وتفكيك للرواية، أي إنها الوعي الذاتي بممارسة الرواية. ونجد البعد الميتاروائي في الطين بصورة واضحة جداً، فالقصة تقرأ من وجهات متعددة، ومن بينها الوجهة الأدبية. ولو أتيح لمحلل التوقف على البعد النقدي للقصة من خلال التقرير الخاص بالجانب الأدبي في الرواية لقدم لنا رؤية جمالية خاصة لتصور عبده خال لكتابة الرواية من خلال الطين. إننا نجد أنفسنا أمام ملاحظات نقدية، نبه إليها الكاتب من خلال هذا التقرير، وكأنه يفكر

بصوت نقدي فيما هو سائد نقديا . كان من الممكن أن يدخل «التعديلات» المسجلة، ويحذف هذا التقرير، ولو فعل، لخان خصوصية الميتارواية. إنه يقدم لنا من خلال هذا التقرير رؤية جمالية خاصة، باعتماد هذه التقنية الكتابية. ويمكن قول الشيء نفسه عن بقية التقارير وهي «تقرأ» قصة المريض، أو عن بقية الآراء عن الزمن واللغة والبناء الدائري ومختلف التصورات الفلسفية التي تقدم للقارئ مادة معرفية غزيرة وعميقة بطريقة فنية وجمالية، لا نجدها عادة في الكتابات التقريرية العادية.

أما في رواية حبيب فلا نجد هذا البعد الميتاروائي أساسياً إلا في الميتانص النقدي الذي يتعلق بالتقرير . وهو أيضا يجعلنا أمام مادة معرفية عميقة، فيها تصور الروائي عن العالم وعن مختلف الأفكار التي يقدمها التقرير، عن الدين والإنسان ورؤيته للعالم، وعن القبيلة والسياسة، ومجمل التصورات التي تشغل بال الإنسان العربي.

إن ازدواج السردي بالمعرفي، من خلال علاقة السرد بالتقرير، «واللعب» الذي يتجسد من خلال مختلف أوجه العلاقات بينهما في الروايتين، يجعل القارئ يحقق متعة حكائية ومعرفية، في آن، من خلال اضطلاعه بقراءتين مزدوجتين، تقومان معاً على إعادة بناء العوالم السردية والتقريرية، وإعادة تشكيلها لتحقيق المقاصد المتعددة التي يزخر بها النصان: فهو من جهة أولى يعيد بناء القصة، لأنها مبنية على علاقات تعتمد التداخل والتجاور والتناوب من جهة، أو على التطابق أو التشابه أو التنافر (الميتانص) من جهة أخرى. كما أنه من جهة ثانية يقوم بعملية إعادة التفكير في ما قرأه، وعليه أن يفكر في مختلف الأفكار المطروحة أمامه . ولا يمكن أن يتم ذلك على الوجه الأمثل إلا بقدرة الروائي على ممارسة «البعد الميتاروائي» بكيفية دقيقة معرفياً؛ لأنه هو الذي ينشط عملية التفكير ويؤسسها على ركائز مضبوطة وسليمة فكرياً.

3.5. الذات - الآخر:

إذا كان البعد الميتاروائي خاصية عامة، ونجدها في العديد من الروايات الجديدة، فإن توظيفه، في الروايتين معاً يتخذ دلالات خاصة ومحلية تؤطرها المكونات التي تبنى عليها الطين وعرق الآلهة، لما بينهما من تواشج نلمسه مما يلي:

- الراوي في النصين: عالم في علم النفس أو علم الكمبيوتر. وكل منهما يعيش حياة «**مزدوجة**»: فالطبيب غير راض عن حياته وشخصيته. وله أسطورة شخصية خاصة. ويريد حضور مؤتمر علمي لتقديم خلاصة عمله النظري الذي يتوقع له قلب الحقائق المعروفة. وعالم الكمبيوتر العاشق الحداثي العقلاني (الذي يعيش في أوروبا) مسكون بهواجس «ميتافيزيقية»، ولكنه لا يعترف بها ظاهرياً. وبالرغم من أنه عاشق لزوجته (فردوس) التي يقدمها لنا على أنها امرأة مثالية، يكذب عليها ويعشق حنايا، وليس له (منذ أربع سنوات) سوى هدف واحد: الاتصال بها. وعندما يتحقق له ذلك، يغار عليها.

- تأتي قصة «المريض» لتبرز لنا أن «الطبيب» هو المريض (الذات الأخرى) وما تماهيه معه وانشغاله بـ «قصته» سوى انشغال بذاته. كما أن «كاشف الأسرار» يكشف لنا العالم العقلاني وهو يفكر في والده ووصيته بأنه «مسكون باللامرئي»، حتى وإن ادعى بأنه غير ملتزم بالدين. إنه لم ينفذ وصية والده إلا بعد التقرير، ويدعي أنه يفعل ذلك إكراما لوالده. وليس عشقه لحنايا سوى تجسيد حلم «سلطان الصغير» القابع في أعماقه (ألم يفرح بعذريتها؟). ويمكن قول الشيء نفسه عن حنايا. فعلى الرغم من كونها عصرية وعالمة رياضيات تظل عقدة الشرق مترسخة في وجدانها وأعماقها.

إن الروايتين رحلتا بحث عن الذات الأخرى القابعة في القاع. وإذا

كان السرد يأتي للوقوف على «الظاهر» (الآن)، فإن التقرير يكشف عن «الباطن» (الطفولة). وتتبدى العلاقة بين السرد والتقرير، في الروايتين معاً، من خلال الكشف عن:

– الظاهر: العقلاني – العلمي.

– الباطن: الديني – الطفولي.

ومن خلال ذلك، تنتهي الروايتان بعدم إنهاء «التقرير» العلمي من لدن الطبيب، ويحرق كل أوراقه. ويكتشف تبخر حلمه في أن يكون غير ما هو عليه. وحتى عالم الكمبيوتر يكتشف في النهاية أنه ليس سوى «سلطان الصغير»، وأن كل تحرره في العشق والحياة وإيمانه بالعلم، يخفي دماغاً شرقياً.

وأخيراً، إن الطبقات النصية التي عملنا على رصدها من خلال التقرير والسرد، ليست سوى طبقات النفس العربية ، وهي تحيا في المجتمع. في هذه الطبقات كلها، نجد:

أ. الطفولة موئل السرد، فهي البؤرة «الجوهرية» المحددة لمختلف أنماط سلوك الشخصيات المختلفة: إذ لا فرق بين صالح التركي (ذي الجذور التركية والذي يبحث عن موقع في مجتمع مهمش) وحنايا (ذات الجذور العمانية والتي تعيش في المجتمع العلمي الغربي والعالمي)، ولا بين الطبيب النفساني حسين مشرف ولا شمسان عالم الكمبيوتر .

ب. الموسوعة المعرفية (التقرير): سواء اتصلت بالميتافزيقا وعلم النفس، أو الرياضيات وعلوم الدماغ، ليست سوى محاولة للبحث والفهم والتفسير.

إن "الطين "عند عبده خال، و«الإله» عند حبيب عبد الرب سروري استكناه لعالم شخصيات مركبة. فهي تحيا حياة مزدوجة وتعمل الرواية على النفاذ إلى محددات حياتها عن طريق الكشف والاستكشاف: ظهور المريض،

والتعرف على البرنامج . وما تعدد الطبقات العلاقات بين بنياتها سوى تقليب في مختلف زوايا تلك الطبقات الداخلية للإمساك بها وبأعماقها. لذلك يمكننا القول: إننا أمام «رواية تحليلية» لا تقف عند حد تقديم مادة حكائية، ولكن تتجاوزها إلى إنجاز عملية التفكير فيها، غير أن عملية التفكير (وإن جاءت على صيغة التقرير) لم تأت مقحمة أو برانية. بل إن إدماجها في الشكل الروائي العام، خلال لعبة السرد والتقرير، وعبر مختلف العلاقات التي تربط بينها، جعلنا نقرأ رواية محكمة البناء، تتفاعل مختلف مكوناتها وتقنياتها المختلفة وتتصادى بكيفية متلائمة، نتجاوز فيها سطح القصة إلى عمق المعرفة الذي يجعلنا في النهاية نمسك بتناقض الظاهر والباطن في شخصية الإنسان العربي من خلال طابع «الازدواج» الذي يسم الشخصيات على مستوى السلوك والوعي، والذي يبدو لنا أيضاً، على مستوى الشكل، من خلال ثنائية السرد والتقرير وطريقة اشتغالهما في بناء الرواية.

الهوامش

1) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي: الزمن ـ السرد ـ التبئير، المركز الثقافي العربي بيروت/ الدار البيضاء ، ط. 4، 2005، ص.170.

2) سبق لي توظيف «مفهوم الطبقة النصية» في قراءة لرواية أحمد المديني، الطبقات النصية في رواية مدينة براقش، مجلة نزوى، ع. 27 س. يوليو 2001 ص 241.

3) عبد خال، الطين، دار الساقي، ط. 2، 2006.

4) حبيب عبدالرب سروري، عرق الآلهة، رياض الريس ـ الكوكب، 2008.

5) سعيد يقطين، قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء، 1997، ص 35 وما بعدها.

* * *

جماليات المكان(*) في الرواية السعودية

السجن أنموذجا

محمد بن يحيى أبو ملحة

مقدمة نظرية:

في بيتٍ من الشعر «يقول نويل آرنو:

أنا المكان الذي أوجد فيه»[1]

وللمكان شأنه الكبير في العمل الروائي «فلا حدود لطاقاته الوظيفية غير حدود الروايات ذاتها»[2].

وتشخيص المكان في العمل الروائي «أبعد من أن يكون مجرد ضربٍ من الزخرفة المكمّلة،... بل إن هذا التشخيص لَمرتبطٌ – بدوره – ارتباطًا وثيقًا باشتغال الأثر الروائي»[3].

والمكان يؤثّر في جميع العناصر المكوّنة لعالم المُتخيّل السردي، ويتأثّر بها؛ حيث إن «مما لا شك فيه أن نوع المكان يؤثّر في أخلاق وعادات الشخصيات التي تتحرك على أرضه، ومستوى المواقف التي تحدث في إطاره، واتجاه الصراع الذي يدور داخله»[4].

ومع بزوغ شمس الرواية الجديدة حدثت عدة تغيّرات في تعامل الروائيين مع جميع عناصر البناء الروائي، ومن ذلك عنصر (المكان).

وقبل الحديث عن تعامل الرواية الجديدة مع عنصر المكان أودّ أن أعرض – بإيجاز – لوظائف عنصر المكان في الرواية التقليدية، ومن ذلك: أن تعامل كثير من الروايات التقليدية مع عنصر المكان لا يعدو كونه خلفية تزيينية (ديكورًا) للأحداث، وبعض الروايات التقليدية كانت ترسم المكان في لوحات وصفية منفصلة، ثم تدلف إلى تناول الأحداث والشخصيات بمعزل عن عنصر المكان.

وكذلك كان وصف الرواية التقليدية للمكان وصفًا حَرْفيًا (فوتوغرافيًا) وكأنه مُنتزَع من آلة تصوير (كاميرا)، ثمّ تطوّر تعامل الرواية مع عنصر المكان فصارت تخرج عن الحَرْفية إلى الفنّية في رسم المكان؛ فرأيناه مكانًا روائيًا مختلِفًا عن المكان الجغرافي القائم على أرض الواقع، «فإذا كانت نقطة انطلاق الروائي... هي عالم الواقع، فإن نقطة الوصول ليست هي العودة إلى عالم الواقع، بل إنها خلق عالمٍ مستقلٍّ له خصائصه الفنية التي تميّزه عن غيره»(5).

ومن الوظائف التقليدية للمكان – كذلك – الإرهاص بوقوع حدثٍ ما، فحين تصف الرواية مكاناً ما، فإن القارئ «لا يملك إلا الاعتقاد في قرارة نفسه بأن (أمراً ما سيحدث هنا)»(6).

وكذلك قد يُستخدَم المكان لتصوير نفسية إحدى شخصيات الرواية(7).

وكذلك فإن «تعيين المكان بتحديد موقعه الجغرافي أو بذكر اسمه يحمل على الاعتقاد بحقيقة التخيّل»(8).

وبعد ذلك حصل التطوّر في البناء الروائي، وفي تعامل الروائيين مع عناصر ذلك البناء، ومن بينها عنصر (المكان)؛ فارتقت الروايات الجديدة

بعنصر (المكان)، وأضافت إلى الوظائف السابقة وظائفَ أخرى عزّزت من شأن عنصر المكان ودلالاته، ومن تلك الوظائف:

أن وصف المكان صارت له وظيفة تفسيرية بحيث إنه يستعان به في تفسير العمل الروائي وفي تتبّع دلالاته(9).

أمّا طريقة وصف المكان عند الروائيين التقليديين فقد كانت تقوم على الاستقصاء وتتبّع كل صغيرة وكبيرة من عناصر المكان الموصوف، وأمّا الرواية الجديدة فقد صار نظرها متّجهًا إلى أشياء غير مألوفة، وإلى معالمَ مكانيةٍ دقيقة، لها دلالاتها وإيحاءاتها(10).

وذلك لأن الاستقصاء في الوصف يجعله أقرب إلى (التسجيلية)؛ حيث إن «الوصف الاستقصائي وصف موضوعي خارجي يظهر فيه صوت الراوي على حساب صوت الشخصية»(11).

إن المكان في الرواية الجديدة الناضجة «أبعد من أن يكون محايدًا، فهو يتجلّى في أشكال، ويتّخذ معانيَ متعدّدة، إلى درجة أنه يكون أحيانًا علة وجود رواية من الروايات»(12).

والمكان في الرواية ليس هو بعينه المكانَ الموجودَ في الواقع – وإن تطابقت الأسماء – حيث إن المكان حين يدخل إلى العمل التخيّلي الروائي فإنه يصير مكاناً مختلفًا(13). فالمكان الروائي مختلفٌ عن المكان الذي يتطابق معه في الاسم خارج الرواية، وليس هو ذاتَه؛ وذلك لأن دخول المكان إلى العالم الروائي يجعل ألواناً أخرى تتدخّل في رسم لوحته، فالمكان الروائي ليس صورةً حَرْفية للمكان الحقيقي، وإنما تدخل في تشكيله المفردات التي استخدمها الكاتب، وكذلك الروح التي ينفثها الكاتب في ذلك المكان، ثم إن لكل شخصية من الشخصيات الحاضرة في ذلك المكان دورَها في تشكيله وتصويره، ثم إن القارئ بما يختزنه من ثقافة، وبما تكون عليه نفسيته عند

القراءة، وبما يعرفه عن ذلك المكان يرسم في ذهنه صورة أخرى قد تكون مختلفة، وهكذا.

إن المكان الروائي – قبل كل شيء – عالمٌ من الكلام، إنه فضاءٌ أبدعته الكلمات[14]!

وهذه الخاصية للمكان الروائي هي أجمل ما يميّزه، وأبلغ ما يحقّق له بلاغته الروائية؛ فاللغة حين تبني المكان، فإنها تكون أبلغَ من الرسم، وأفصحَ من آلة التصوير؛ وذلك لأن طاقات اللغة – وبخاصّة اللغة العربية – لا حدود لها!

إن اللغة تُضفِي على المكان الروائي أعظم جمالياتِه؛ فاللغة تغوص خلف ما تشاهده العين من المكان، فتنقّب عن دواخل المكان، وقد تعرض تاريخَه، وأثرَ الزمن فيه، وقد تمزجه بالشخصية التي تتعامل مع هذا المكان، فتُفصح عن شعور الشخصيات تجاهه، وما الذي يعنيه هذا المكان لها، وقد تحمّل اللغةُ المكانَ الروائيَّ دلالاتٍ عميقة توحي بما يريده الكاتب.

إنه سحر الكلمات الذي يمسّ المكان فيُحيله إلى مكان مختلف يحمل الكثير من الدلالات والرموز والجماليات!

«إن الأماكن مهما تصغر ومهما تكبر، مهما تتسع ومهما تضيق، مهما تقل ومهما تكثر، تظلّ في الرواية الجيّدة مجموعة من المفاتيح الكبيرة والصغيرة التي تساعد على فكّ جزء كبير من مغاليق النص الروائي»[15].

إن الأماكن حين تدخل إلى العالم الروائي تتحوّل إلى رموز لها دلالاتها الخاصة المختلفة عمّا هو موجود خارجَ النص[16].

وتأسيسًا على ما سبق ذهب بعض الباحثين إلى أن دراسة المكان الروائي وتتبّع دلالاته يمكن أن تكشف عن إيديولوجيا معيّنة أراد الكاتب لها أن تصل إلى المتلقّي[17].

إن الروائيّ حين ينجح في بعث الحياة في عنصر المكان في روايته، فإنه قد ينجح في تحقيق العالمية لعمله! يحقّق هذه العالمية حين لا يكون مجرّد مُسجِّلٍ لما تشاهده عيناه، أو مجرّد مُوثِّقٍ لما يتخيّله ذهنه، بل حين يُضفي على ما تراه العينان وعلى ما يتخيّله الذهن دلالاتٍ عميقةً، حين يستطيع أن يجعل هذا المكان رمزًا مكتنزًا بالدلالات والرؤى، حين ينجح في توظيفِ لغة الوصف، وتوظيفِ المطلّ الذي يشرف من خلاله على الموصوف في إيصال صوته ورؤيته إلى المتلقّي.

ولقد وجد الباحث أن من الأماكن المكتنزة بالجماليات والدلالات (السجن)!؛ ومن أسباب ذلك أن السجن مكانٌ مخالفٌ للمألوف، ويتكثّف الزمان في السجن، ويتضاعف تأثير المكان في الشخصيّات والأحداث، حتى يغدوَ السجن مكانًا مكتنزًا، ومكانًا مؤثّرًا أبلغ تأثير. إنه مكان يفرض نفسه بقوة على المتلقّي، كما أنه قد فرض نفسه بقوة وصرامة على الشخصيات التي تعيش فيه، وعلى الزمن المسجون بين جَنَباته، وعلى الأحداث التي تدور داخل زنزاناته وحجراته.

وإذا كان المكان قد يُصنَّف إلى مكان مفتوح وآخر مُغلَق؛ فإن (السجن) من أشدّ الأماكن انغلاقًا، والمكان المُغلَق يبعث عندنا إيحاءً بأنه يحتوي أسرارًا أو ألغازًا[18]؛ ولذا تكون الأحداث فيه، والحوارات، والشخصيات حمّالةً للدلالات، ويكون الكاتبُ الناجح، والقارئُ الفَطِن أشدَّ حساسية تجاه عناصر المعمار الروائي، وأكثرَ يقظةً، وأبلغَ عنايةً.

والسجن – كذلك – مكان لا يعرف أكثر الناس تفصيلاته الدقيقة؛ لذا ستكون لكل كلمةٍ تصفُه مكانةٌ وعنايةٌ عند المتلقّي الذي لا يعرفه حقّ المعرفة، وأمّا الذي عرفه سابقًا فإنه سيُصغي أذنه ليستمع إلى وصف شخصٍ آخر عَبَر خلال هذا المكان الحزين!

وتظلّ تجربة السجن تجربةً فريدةً؛ تُنشِب أظفارها في نفس من

يخوضها، وتحفر بأنيابها في تلافيف ذاكرته؛ فيجسّدها تجسيدًا مَهيبًا، ويشخّص المكان/ السجن بمختلف انحناءاته وزواياه، وممراته وزنازينه؛ ويخلق من ذلك كله عالمًا مكانيًا فَرْدًا!!

وسيكون عمل الباحث في هذا البحث منصبًا على عملين روائيين سعوديين؛ رآهما الباحث من أنضج الروايات السعودية في تصوير جماليات (السجن)! وهما:

- ثلاثية تركي الحمد، **أطياف الأزقة المهجورة**: (العدامة)، (الشميسي)، (الكراديب).
- رواية علي الدميني، (**الغيمة الرصاصية**).

القيود المكانيّة (بين حيطانٍ وبابٍ مُوصَد):

يَضرِب المكانُ/ السجنُ على ساكنيه قيودًا مُحكَمة، قيدًا بعد قيد؛ ليُقيّد حركتهم، وليحاصرَ حريتهم، وليسجنَهم في أضيق حيّز!

وأول تلك القيود: **الأسوار**، وفي رواية (الكراديب) يرد وصفٌ للسور الذي يحيط بالمبنى الذي اعتُقِل فيه (هشام) فهو: «... سورٌ عالٍ جدًا مرصّع بمصابيح كهرباء متفرّقة، أنوارُها إلى الخارج ..»(19)، والسور يوصَف هنا بأنه (عالٍ جدًا)؛ وفي هذه الصفات إمعانٌ في عزل من يقطنون هذا المبنى عن العالم الخارجي، والمصابيح المتفرّقة على هذا السور موجّهةٌ إلى الخارج وليس إلى الداخل، وهذه إحدى الفروقات بين السجن وغيره من الأماكن كالبيت مثلاً، فالمصابيح في البيوت وظيفتها الإنارة للذين بداخل البيت، أمّا في السجن فلا تُضيء المصابيح للذين في الداخل، بل لا تعبأ بهم، وإن غرقوا في الظلام! ولكنها تحاول كشف الذين في الخارج، وإثارة الخوف في نفوسهم ليبتعدوا!

والأبواب من أبرز معالم المكان/ السجن، فحين نسمع كلمة (السجن)

يتبادر إلى الذهن الباب ذو القضبان، وهو يُقفَل على من بداخله، فالبوابة الكبيرة – كما ترى رواية (الكراديب)– تفصل بين عالَمين: عالَم البشر – خارج السجن – وعالَم الأشباح داخل السجن[20]! إذن فوظيفة الأبواب في السجن تختلف عن وظيفتها في الأماكن الأخرى، فإذا كان الباب في الأماكن المُعتادَة يحمي القاطنَ وراءه ممّن هم في الخارج، فإن الباب في السجن يحمي الذين في الخارج من القاطن وراء الباب!

والباب يؤدّي هنا وظيفةً مزدوجة؛ فهو يفصل عالم السجناء عن عالم الأحرار، ويفصل – كذلك – عالم الأحرار عن عالم السجناء، وهو بهذا يثير عند سكان كل عالَم التساؤلات عمّا يحدث في العالَم الآخر! فأما السجين فهو يُدرك أن نبض العالَم الحيّ يخفق خلف الباب، كما يقول (بيير ألبير)[21]، وأما غير السجين فإن حبّ الاستطلاع عنده يشتعل، يتساءل عن العالَم المُغلَق الذي تحجبه الأسوار والأبواب داخلَ السجن!

ولكن هل هناك فروقٌ حقيقية بين العالَمين؟

يقول الراوي في رواية (الكراديب) عن (هشام): «خُيِّل إليه أنه يسمع صرير الباب الخارجي وهو يُقفَل بهدوء، فاصلاً عالَم البشر عن عالم الأشباح .. أو لعلّهم جميعًا أشباح، ولكن أكثر الناس لا يعلمون»[22]. وتلحّ الرواية مرةً أخرى على هذا المعنى حين يقول (عارف) – في حواره مع (هشام): «... لا تعتقد أن السجن ما نحن فيه. كلا .. السجن في كل مكان»[23]! وهنا يُفيض السجين من نفسه على العالم كله، ويُكبّر هذا المكان/ السجن حيث يقوم بتعميمه على كل مكان؛ وهو بهذا يحاول تعزية نفسه، ويحاول أن يبعث إشارةً مفادُها أن العالَمين متشابهان، أو ربما متطابقان، وإن تغيّرت المسمّيات، وتقنّعت الحقائق!

وإذا كان من وظائف الباب – في الحياة المُعتادَة – سترُ من يقطن وراءه، فإن تلك الوظيفة تنعكس في عالَم السجن؛ فحين اعتُقِل (هشام) وُضع

في غرفة ذات بابٍ واسع، ولكن هذا الباب كلُّه قضبان[24]، وسَعَةُ الباب هنا لا تعني الأمان والحماية كما هي وظيفة الباب المعتادة، بل هي إمعانٌ في الحجر على هذا السجين، وهذا الباب كلُّه من القضبان، فهو يكشف أكثر مما يُخفي، ويفضح أكثر مما يستر!

وإذا كان من وظائف الباب – في الحياة المُعتادَة – حمايةُ من يقطن وراءه من الأذى القادم من الخارج، والأخطار الرابضة خارج الدار، فإن الباب في السجن مكانٌ لاقتحام الأذى وقدوم الأخطار؛ ولذا حين وُضِع (هشام) في الزنزانة كان «ينظر إلى البوابة أمامه، متوقِّعًا أن يلج منكر ونكير في أي لحظة، ومعهما تلك المرزبّة الرهيبة»[25]. وحدث ما كان (هشام) يخشاه، ففي عدة ليالٍ فُتِح الباب، وتمّ استدعاء (هشام) إلى التحقيق الذي لم يكن يخلو من الإهانة والتعذيب[26].

ولأن الباب في عالَم السجن يؤدّي هذه الوظائف؛ فقد كان لصوت صريره أثرٌ مؤلمٌ في نفس السجين، يقول (سهل الجبلي) في رواية (الغيمة الرصاصية): «قادني العسكري بصمت إلى بوابة حديدية سميكة للدور الأرضي، فتحها فأصدرت أنينًا جارحًا»[27]. وفي رواية (الكراديب) كان يصدُر عن البوابة «صوت صريرٍ حادٍّ مزعج»[28].

وحين يُفتَح الباب الخارجي فإن «صريره يخترق الأذن، ويمزّق سكون المكان»[29].

وإذا كانت كثيرٌ من الروايات غير السعودية حين تصوّر السجن تذكر المفاتيح والأقفال[30]، فقد لحظتُ عدم ورود الإشارة إلى المفاتيح والأقفال في عالَم السجن في الروايات السعودية التي درستُها هنا!

ويختلف – إلى حدٍّ ما – تصوير النافذة في فضاء السجن عن تصوير الباب؛ فالنافذة – مهما تكن صغيرة أو مسيَّجة – تبقى المنفذ الوحيد للتواصل مع العالم خارج السجن.

إن الأبواب والنوافذ – في الحياة المُعتادَة – تتمتّع بخاصية الازدواج بين الداخل والخارج[31]، ولكن في حياة السجن، يكون الخارج فيما يخصّ الباب داخلاً، بمعنى أن خارج باب الزنزانة تكمن ممرات السجن وساحاته، وكلها (سجن)، وأما النافذة فإنها تظلّ – حتى في فضاء السجن – مكانًا للإطلالة إلى الخارج على الرغم من القضبان التي تسيّجها، وعلى الرغم من محدودية مساحتها، وضيق حيّزها. تصف لنا رواية (الغيمة الرصاصية) هذا التواصل بين السجين والعالم خارج السجن، في شاعرية رقيقة، من خلال التواصل مع معالم الحياة والنور والجمال في الكون بالرغم من كل شيء. يصف السجينُ (سهلُ الجبلي) شتاءً قارسًا عاشه في السجن، فيقول: «نَعِمتْ فيه الصحراء بأمطارٍ غزيرة لم تشهدها من قبل، وفاضت الشوارع والأزقة الخلفيّة في المدن ببحيرات الماء ولم ينلني من كل ذلك إلا رذاذٌ خفيف يتساقط من فتحة الزنزانة العالية فأغسل به روحي الظامئة في هذا المكان»[32]. وهكذا يقتحم سرُّ الحياة (الماءُ) أسوارَ السجن وأبوابَه وحراسَه ليسقي – من خلال نافذة صغيرة – روحَ سجين ظامئة بين حيطان السجن الجافة.

وتقتحم الشمسُ كذلك بضيائها الوهّاج الذي يبعث الأمل والتفاؤل السجنَ – من خلال النافذة –، ويصف ذلك – أيضًا – (سهل الجبلي)، فيقول: «أشعة الشمس الصفراء تصافحني من الفتحة العالية»[33].

وفي (الكراديب) كان (هشام) يُعاني مرارة السجن والحيرة، ونام على تلك الحيرة وهموم السجن، ثم «استفاق على أشعة الشمس المائلة إلى الغروب ... أشعة سعيدة، لا تعترف بالقضبان، ولا تقيّدها الحدود»[34].

ومن خلال النافذة – أيضًا – كان (سهل الجبلي) ينظر إلى (القمر) – رمزِ الجمال، ومُلهِمِ خيال الشعراء والأدباء والعُشّاق عبر التاريخ – يقول: «كان القمر يلوح لي من الفتحة العالية مظلّلاً بغيوم ركامية، وسالت دمعة

صغيرة»[35]. وهذه العبارة الموجزة (وسالت دمعة صغيرة) تلخّص – في شاعرية – الأثرَ الذي أحدثته رؤية القمر – من خلال فتحة صغيرة عالية داخلَ زنزانة ضيّقة – في نفس هذا السجين؛ فهل سالت دمعته لأنه رأى القمر الحُرّ؛ فذكّره نفسَه الأسيرة، أم ربما ذكّره القمرُ أحبابَه خارج الأسوار، أم... أم...

وفي (الكراديب) كان (هشام) في زنزانته، ثم «نظر إلى النافذة، وتلك النجوم التي تتبدّى من ورائها على استحياء»[36]. وهكذا رأينا السجين ينظر من خلال النافذة إلى معالم الأمل والجمال والنور خارج قضبان السجن.

وقد نقرأ من خلال ما يراه السجين معانيَ أخرى، فمثلاً عندما كان (هشام) في زنزانته «اتّجه إلى النافذة، وأخذ ينظر إلى مياه الخليج الساكنة، فيما بقايا من شفق الغروب الأحمر كانت تصارع شبح الظلام»[37]. وهكذا حين يصف الراوي العالَمَ الخارجي الذي تشاهده عينا (هشام) فإنه يرينا – من خلال عينَي هشام – أشعة شفق الغروب (تصارع) شبح الظلام، فهو هنا يختار فعلاً مشتقًا من (الصراع)، وكأنه يحكي حال (هشام)، فهو يعيش صراعًا سياسيًا، ويعيش كذلك صراعًا داخليًا بين مبادئ حزب البعث الذي ينتمي إليه وشكوكه حول تلك المبادئ، بين إقدامه على التضحية وخوفه على نفسه وأهله.

وإذا كان (هشام) في سجنه يخشى أن يلج مُنكَرٌ ونكيرٌ إليه عبرَ الباب – كما مرّ قبل قليل – فإنه يتوقّع أو يوهم نفسه أن مَلَكًا من ملائكة الرحمة سيعبر إليه من خلال النافذة «فينقله على جناحَيه إلى حيث نسمة هواءٍ طليقة»[38].

وقد يكون اتساع النافذة في السجن علامةً على مساحة الحرية الممنوحة للسجين، ففي سجن (هشام) كان الدور الأول مخصّصًا للمُعتقَلين الذين ما زالت ملفّات التحقيق معهم مفتوحة، بينما الدور الثاني لِمَن انتهى

التحقيق معهم؛ لذا كانت «نوافذ الدور الثاني أكثر اتساعًا؛ ممّا يسمح برؤية بعض أبنية جدة من بعيد، والإحساس بالأشياء خارج المكان»[39].

وبعد هذه الوقفة مع الأبواب والنوافذ، نتجوّل داخل زنازين السجن التي صوّرتها هذه الروايات، وأوّل ما أسجّله هنا أن الروايات كانت تشبّه (الزنزانة) بالقبر، فمثلاً يحدّثنا راوي (الكراديب) الذي يتماهى مع (هشام)، فيقول: «نظر حوله مستكشفًا القبر الذي ألقي به فيه، إنه عبارة عن غرفة ضيّقة بنافذة واحدة، ذات قضبان فولاذية غليظة»[40]. ثم يستطرد في الوصف، فيقول: «كل شيء ساكن ومرعب، مثل سكون مقبرة معزولة في ليلة غاب قمرها، واشتدّ ريحها، لا تزعجه إلا أصوات صراصير تغنّي في الخارج، وكلب يعوي من بعيد»[40]. وهكذا تحاول الرواية أن تستوفي تفصيلات هذه الصورة: صورة مقبرة موحشة معزولة في ليلة ظلماء شديدة الظلمة؛ فقد غاب فيها القمر، ولا تكتفي الرواية بالجانب البصري في هذه الصورة، بل تضيف إليه الجانب الحسّي، وكذلك عنصر الصوت؛ فالريح شديدة، وأصوات الصراصير والكلاب تكمل الصورة المفزِعة، ولكن هذه الصورة فقدت بعض جمالياتها حين وردت عبارة (لا تزعجه إلا أصوات صراصير...)؛ فأرى أن أسلوب القصر هنا غير مناسب؛ فما يزعج (هشامًا) هنا أشياء كثيرة، بل إنها أشدّ إزعاجًا من أصواتٍ تأتي من بعيد! وكذلك كان استخدام الفعل (تغنّي) في وصف صوت الصراصير غيرَ مناسب عمومًا وفي هذا المقام خصوصًا؛ فصوتها هنا أقرب إلى النّواح والعويل منه إلى الغناء!

ويرد كذلك تشبيه الزنزانة بالقبر في رواية (الغيمة الرصاصية)[42]، وتشبيهٌ آخر لها بأنها مثل «بئرٍ مُثقَلٍ بارتجاجات الصدى والأنين»[43].

وترد في رواية (الكراديب) عدة تشبيهات لهذا المكان بأنه «بيت الموتى»[44]، و«البرزخ»[45]. وتستطرد الرواية في هذه التشبيهات حتى تصوّر

الانتقالَ من هذه الزنزانة إلى غرف التحقيق بأنه انتقال إلى جهنم[46]، والانتقالَ إلى الأدوار المخصّصة للذين انتهى معهم التحقيق بأنه انتقال إلى الجنة[47]! إن «الوصف يترجم العلاقة الجوهرية القائمة في صلب الرواية بين الإنسان – مؤلّفًا كان أو شخصيّةً – والعالم المحيط؛ فهو يفرّ منه، أو يعوّضه بآخر، أو يغوص فيه ليسبره، ويفهمه، أو يتعرّف – من خلاله – إلى نفسه»[48].

وأجد مثل هذا الغوص والسبر في هذه الروايات، ففي رواية (الغيمة الرصاصية) يرِد أسلوب التشخيص لهذه الزنازين، يتحدّث (سهل الجبلي)، فيقول: «تلفتّ إلى الوراء فرأيت عددًا كبيرًا من الزنازين، وقد تمّ إخلاؤها من النزلاء، وفتحت أبوابها وكانت تبتسم لي»[49]. فالزنازين هنا تبتسم! ولكن هل كانت تلك ابتسامة الألفة، أم ابتسامة الشماتة، أم ابتسامة الوعيد؟ أم ماذا؟

ومن الغوص في هذا المكان (الزنزانة)، وشدّة تأمّله، واستقصاء كافّة جزئيات الصورة: تأمّل جدرانه بدقّة. يصف الراوي الجدران في زنزانة (هشام) – بنظرة ثاقبة مُفعَمة بمشاعر متناقضة – يصفها بأنّ لونَها «أبيض، أو كان أبيض؛ فقد نزعت الرطوبة اللون، وبقيت مساحات الإسمنت تحتلّ الجدران،... أخذ يقرأ كتابات باهتة على الجدران.. (عصام... 1970/3/10).. ﴿**قل لن يصيبنا إلا ما كتب الله لنا**﴾.. (خطىً كُتبت علينا، ومَن كُتبت عليه خطىً مشاها).. (دقّات قلب المرء قائلةٌ له، إن الحياة دقائق وثوان).. (إذا الشعب يومًا أراد الحياة فلابدّ أن يستجيب القدر).. (يا ظلام السجن خيّم).. (كل ليل وله فجر).. (قف دون رأيك في الحياة مجاهدًا، إن الحياة عقيدة وجهاد)[50]. إن هذه (الجداريّة) تؤرّخ لأولئك السجناء الذين عبروا هذا المكان قبل أن ينضمّ (هشام) إلى قافلتهم، وهذه العبارات تُشير إلى تيارات فكرية مختلفة عاشت بين جَنَبات هذا المكان، وتختزل حيوات عددٍ من

شخصيات سجناءَ اعتُقِلوا بين حيطانه. ثم نُقِل (هشام) إلى مُعتقَل (الكراديب)، وبعد سنتين وبضعة أشهر – شهدت البلاد فيها عدة تغيّرات عمرانية في كل مكان– عاد (هشام) إلى المكان الأول نفسه، يقول الراوي عن (هشام): «وضعوه في غرفة شبيهة بالغرفة التي احتلّها في ذلك اليوم الموغل في بعده.. كل شيء يتغير في الخارج، إلا هذا المكان والكراديب، إذ يبدو أن الزمن قد خاف وتوقف هنا وهناك. وأخذ يتفحص المكان.. الكلمات ذاتها والجمل ذاتها التي قرأها عندما جاء لأول مرة، فالزمن واقفٌ هنا فعلاً»(51). فكلٌّ مكان قابلٌ للتغيير، ومستعدٌّ للتغيُّر إلا هذه الأماكن الكئيبة، وكأنّ بقاءَها على حال واحدة لا تفارقها جزءٌ من العذاب الذي يذوقه من يُرتهَن فيها، وكأنّ الزمن يسجِن هذا المكانَ/ السجنَ فلا يتحوّل عن حاله، أو كأنّ هذا المكان/ السجن قد سجن الزمنَ بين جدرانه فجمّد وتوقف. إنّ الكلمات والجمل التي رآها (هشام) على الجدران تحمل ذكرياتٍ لسجناء تعاقبوا على هذا المكان في فترات زمنية مختلفة، وكأنها تربط كل تلك الأزمنة في مكان واحد، وكأنّ أزمنة كل أولئك السجناء قد حُبِست هنا؛ فأدرك اللاحق منهم السابق!

وفي توافُقٍ دالّ يحكي لنا (سهل الجبلي) في رواية (الغيمة الرصاصية) ما رآه على جدران زنزانته: «بدا طلاء الجدران باهتًا من آثار لونٍ زيتي، بقيت عليه آثار دماء قديمة، ونقوش كتابية صغيرة ربما كُتِبَت بالأظافر. عبيدالله 7 سنوات، مرزوق سنتان، مرضي 3 أشهر، وتجمّدت نظراتي على النقوش الباقية»(52). وكأن هذه اللوحات الجدارية علامة بارزة من علامات الزنزانة. وأجد – كذلك – وضوح البُعد الزمني في هذه الجدران: يتضح هذا البُعد الزمني بآثاره في الجدران؛ فقد أزال طلاءها، ولم يبقَ منه إلا الآثار، ويتضح هذا البُعد الزمني – أيضًا – من خلال التواريخ التي دُوِّنت على تلك الجدران، ذلك البُعد الذي يعني الكثير للسجين، فهو ينحت عمرَه، ويقتات على نفسيته، بين حيطان السجن الباهتة! وقد تُرِكَت تلك

الكتابات ولم يتم محوُها! ربما لتُشعِر السجينَ بأن الزمن أحد أسلحة الحصار بين هذه الحيطان، ولإيصال رسالةٍ إليه مَفادُها أن تياراتٍ مختلفة، وشخصيّات متعدّدة الانتماءات قد تمّ رهنهم في هذا المكان؛ فلا أحد أكبر من السجن (عندما يخرج عن النص) مهما يكن! إن تأمّل مثل هذه (العلامات) الدقيقة لَمسة جماليّة دالّة، وإن «ليوناردو دي فنشي قد نصح الرسّامين المُفتقدين للإلهام في مواجهتهم للطبيعة أن يتأمّلوا شَقًّا في جدارٍ قديم. ففي تلك الخطوط التي رسمها الزمان على تلك الجدران القديمة خارطةٌ للكون»[53]!

وفي موازنةٍ بين ردّ فعل كلٍّ من (سهل الجبلي)، و(هشام) على هذه الكتابات الجِداريّة أجد أن الأول لم يكتفِ بمجرّد النظر إلى هذه الكتابات بل أضاف إليها، وقد كانت إضافته مُمَيَّزة؛ أراد من خلالها أن يبعث الأمل، وأن يسلّيَ نفسَه؛ فقد رسم وجه زوجته، يقول: «على جدار الزنزانة الأشهب رسمتُ وجهها برؤوس أعواد الكبريت... فداخَلني إحساسٌ بالاتزان. إنها معي.. أسألها عن عملها في الجامعة، أسألها عن الأولاد...»[54]. وأمّا (هشام) فقد اكتفى بتأمّل تلك الجدران، ثم أخذ النوم بمعاقد أجفانه[55].

وكما كانت عين السجين تتمعّن في كل صغيرة وكبيرة، فقد كانت أذنه تلتقط كلّ صوتٍ من حوله؛ فهو مُرهَف الحواسّ لكلّ ما يمرّ به؛ وذلك لأن السجين – كما يقول سهل الجبلي – قد اعتاد التأمّل والصمت والأحزان[56]! ويصف (سهلٌ) الأصوات التي تجرح أذنيه، فيقول: «... عادت الأحوال إلى رتابتها الشاحبة: سلاسل تجرجرها الأقدام، أصوات الأبواب الحديدية وهي تُقرَع... وأصوات النزلاء الحزينة والمشروخة بالوحدة والقلق والأحزان»[57].

ولم يقتصر وصف تلك الزنازين على ما تراه العينان، أو ما تسمعه الأذنان، بل وُصِفَت الرائحة – كذلك –، ولعلّ استعمال الروائيين لحاسّة

الشَّمّ يوحي – في الغالب – بكراهية المكان[58]، وذلك متحقّقٌ بوضوح في هذه الروايات، فمثلاً كان من أكبر أماني (سهل الجبلي) أن يخرج من سجنه؛ ليس لضجره بالسجن والتحقيق – وإن كان ضجره من ذلك كله كبيرًا – ولكن هدفه الأكبر من الخروج – كما يقول -: «لأتخفّف من رطوبته الدبقة ورائحته التي تذكّرني بمغارات الطيور الجارحة ورائحة ريشها وبقاياها الزنخة»[59]. وهكذا جاءت هذه الصورة صورةً دمويّةً جارحة!

وحين تمّ الإفراج عن (سهل الجبلي) كان أول ما أثاره ذلك اللقاء الحميم مع رائحة الهواء الطلق، والطبيعة البِكر، ولكنه لم يتخلّ عن النغمة العنيفة في تصوير هذا اللقاء، يقول: «يوم أُطلِق سراحنا كنا نتحسّس رائحة الطين والماء والأعشاب، وهي تتسلّل كطعنة حنونة إلى أعماق الروح في صباحٍ لا يمكن للحواسّ أن تنسى رائحته أو ألَقه، حيث صافحت العيون بكاراتٍ الأشياء: القرى في جَلَبة الصباح والقطعان والأشجار المديدة، وروائح الماء وضوء الشمس الهفهافة الصاعدة من أسفل الوادي...»[60].

وأما رواية (الشميسي) فإنها تستطرد في وصف الروائح الكريهة، يقول الراوي واصفًا مُعتقَل (هشام): «كانت الرائحة الكريهة تملأ المكان، رائحة سمك فاسد ورطوبة و...»[61].

ونام ليلتَه الأولى في المُعتقَل، ثم استيقظ اليومَ التالي «سابحًا في عَرَقه... وقد اختلطت رائحته برائحة البطانية، وأصبحت أشبه ما تكون برائحة حمّامٍ مهجور... كان قميصه قد تحوّل إلى خرقةٍ مبلولة، وملابسه الداخلية عفِنةُ الرائحة ...»[62].

وبلغت الرائحة الكريهة ذُروتَها عندما حانت الظهيرة، فقد «كانت الشمس تتوسّط السماء.. الحرّ لا يُطاق، والرطوبة شنيعة، ورائحة كلّ شيء أصبحت مزيجًا من كلّ شيء، وغيرَ مُحتمَلة»[63].

وحَبسٌ داخل حَبسٍ يعيشه السجين حين يوضَع في زنزانة انفرادية، فلئن كان السجين العادي يُسمَح له بالحركة في إطار محدود، ويُؤذَن له بالتحدّث إلى من حولَه، فإن السجن الانفرادي يَمنع عنه ذلك كله، يصف الراوي (هشامًا) في تجربة السجن الانفرادي التي عاشها في (الكراديب)، فيقول: «يجلس وحيداً في الركن القصيّ من الغرفة ، وقد تقوقع على نفسه مثل هرة خائفة.. يترك العِنان لنفسه ، ويتحدث إلى نفسه ثم لا يلبث أن يغنّي...»(64). وفي هذه الزنزانة الانفرادية يبلغ الألمُ بهشامٍ مُنتهاه، وتبلغ الحبكةُ عُقدتَها، والتجربةُ ذُروتَها؛ لذا تشِفّ اللغة، ويُرهَف الحسّ في هذا المقطع الوصفيّ؛ فتنبثق هذه الجماليات الدالّة في وصف هذا المكان الذي يشكّل مكانًا مخالفًا للمألوف (الزنزانة الانفرادية) داخلَ المكان المخالف للمألوف (السجن)! إن (هشامًا) يجلس وحيدًا في الركن، وإن أكثر مأوىً تعاسةً هو الركن المنعزل(65)!

ويوصَف (هشام) هنا بأنه يتقوقع على نفسه، والراوي بهذا الوصف يستثير كلّ ما يستطيع من تعاطف المتلقّي؛ وذلك لأن «الحياة حين تبحث عن مكانٍ تأوي إليه أو تحتمي به، أو تختبئ أو تختفي فيه؛ فإن الخيال يتعاطف مع الكائن الذي يسكن المكان المحميّ»(66). وقد كان لهذا المكان أثره الكبير في نفسيّة (هشام) كما سيرد لاحقًا في هذا البحث.

وأمّا وصف **غرف التحقيق**، ومكاتب المحقّقين، وما تحتويه من أثاث فقد كانت له كذلك دلالاته، وجمالياته. ومن ذلك: أن (فخامة) هذه الغرف والمكاتب وما فيها من رفاهية، كل ذلك يصنع مفارقة مع ما يعيشه السجين داخل الزنازين من رثاثة (أثاث) – إن صحّت تسميته أثاثًا – وشظف عيش، وخشونة مكان!

وتنأى رواية (الغيمة الرصاصية) عن وصف غرف التحقيق، وإنما نرى (سهلاً الجبلي) وهو ذاهبٌ إلى غرف التحقيق(67)، أو آيبٌ منها(68)،

ولعلّه اختار الصمت هنا حتى يترك للقارئ المجال الأرحب ليرحل بخياله في تصوّر ما يمكن أن تحتوي عليه تلك الأمكنة؛ فالصمت – أحيانًا – أبلغ من الكلام!

وأما ثلاثيّة (أطياف الأزقة المهجورة) فإنها تصف هذه الأمكنة، وتضعها في مقابلةٍ مع الزنازين، فبعد أن وصف راوي (الشميسي) الزنزانة التي يقبع فيها (هشام)، ووصف تسلّخ جدرانها، وبلاطَها العاريَ المتكسّر، وطلاءها الباهت، ورائحتها العفِنة – كما سبق – مضى ليصف غرفة التحقيق، فقال: «كانت غرفة واسعةً جدًا، بلونٍ أبيض زيتي لامع، طيّبةَ الرائحة، وقد فُرِشت أرضيتها بسجّادة أصفهانية حمراء كبيرة، بنقوش صفراء وزرقاء متفرّقة، كانت تغطّي معظم أرضيّة الغرفة. ويحتلّ صدرَ الغرفة مكتبٌ ضخم، من خشبٍ ثمين كما يبدو... وإلى يمين المكتب ويساره كان هناك أريكتان كبريان من جلدٍ أسود لامع، وبينهما طاولة زجاجية ضخمة ...»[69]. وهكذا جاءت كلّ جزئيةٍ في وصف هذه الغرفة تقابل ما ورد قبل ذلك في وصف الزنزانة، من حيث الجدران، والأرضية، و(الأثاث)، وحتى الرائحة! وكأن الرواية تريد وضع لوحتين متقابلتين لترسّخ شعور المتلقّي بالمفارقة.

وفي رواية (الكراديب) وصفٌ شبيهٌ بهذا الوصف[70]، ولكن يختلف عنه بوصف الممرّ بين مبنى السجن، والمبنى المُلحَق به والذي تقع فيه غرف التحقيق، ووصف بعض وسائل التعذيب المُستخدَمة لانتزاع الاعترافات.

أمّا الممرّ فقد ورد وصفه حين كان (هشام) في طريقه مع حارسه من مبنى السجن إلى مكتب العقيد للتحقيق، وكان «صوت القيود على رخام البهو يحدث فحيحًا وأجراسًا تمزّق السكون المحيط... وأخذا يسيران في طريق مظلم إلا من بعض الأضواء الخافتة من هنا وهناك... وأحسّ هشام أن هذا كان أطول طريق مشاه في حياته، رغم(*) أن المسافة بين المبنى ومكتب

العقيد لا تتجاوز الأمتار القليلة. وجالت في رأسه صورة المسيح أو من شُبِّه لهم، وهو يسير في طريق الآلام وهو يحمل صليبه على ظهره، وتاج الشوك يزيّن رأسه، فابتسم بألم»(71).

لقد تمّ توظيف عدة عناصر في تصوير هذا الممرّ: الصوت، والإضاءة، والتاريخ، أما الصوت فهو فحيح قيودٍ على الرخام تمزّق السكون، وأسمعها تمزّق السكون الخارجي المحيط، وتمزّق السكون الداخلي بنفس (هشام). وأما الإضاءة فأضواء خافتةٌ لا تخترق رهبة الظلام وإنما تزيدها وتعمّق الشعور بها، وأما التاريخ فاستدعاء حادثة صَلْب شبيه المسيح – عليه السلام – بما فيها من جلالة التاريخ، ورهبة الموت، وعظمة التضحية!

وعندما وصل (هشام) إلى ركن العقيد المخصّص للتحقيق «حاول أن يتشاغل عن ذاته بما حوله، ولكن ما حوله أعاده إلى ذاته المرعوبة من جديد. لم يكن فيما حوله إلا مجموعة كبيرة من عصيّ الخيزران الرفيعة مغموسة في جردل من الماء بقرب الباب، وعقودٍ من القيود الفولاذيّة مختلفة الأحجام والأغراض موزّعة على جدران الغرفة بشكلٍ منسّق، وكأنه جزء من ديكور الغرفة. وفي الزاوية اليسرى البعيدة كان هناك جهازٌ أشبه بمحوّلٍ كهربائي تتدلّى منه الأسلاك، موضوعًا على طاولة صغيرة بجانبها كرسي خشبي صلب»(72)، ويعد هذه الجولة البصرية بين هذه الأدوات المختلفة الأشكال والأحجام والوظائف يتوغّل الراوي إلى نفس (هشام) ليرصد أثر ما شاهده في نفسه؛ فيقول: «أصابته هذه المناظر بالهلع؛ فطأطأ رأسه، وأخفى كفّيه بين فخذيه، وأخذ ينظر فيما بين قدميه، تاركًا للأقدار أن تفعل به ما تشاء ...»(7).

وليس تقييد حركة السجين مقصورًا على حبسه في زنزانة تحاصرها الأبواب الحديدية، والقضبان الفولاذيّة، والجدران المتينة، بل يُضاف إلى ذلك كلّه قيودٌ تحدّ من حركة السجين داخل الزنزانة الضيّقة! ولذا ففي الصباح البِكْر لِـ (هشام) في (الكراديب) «نهض بتثاقل، وكاد أن يقع إذ نسي وجود

القيد في رجليه»[74]. لقد ذكّره القيد بأن حركته – حتى داخلَ هذا المكان الضيّق – يجب أن تكون محصورةً ومقيّدة في أضيق نطاق! بل ربما تحدِث القيود عَرَجًا في رجل السجين كما حدث لِـ (عبود) في رواية (الغيمة الرصاصية)[75].

وللقيود صوتٌ له ألف معنىً وألف أثر! فهو أجراس خطر، وفحيح أفاعٍ، وجراحٌ دامية!

وقد كانت هذه الأصوات ممّا لفت ذهن (هشام) وهو على مشارف السجن؛ حيث وُصِفت بأنها «أصواتٌ لم يَسمَعْ مثلَها من قبل، ولكنها أشبه ما تكون بالصوت الذي تصدره الحيّة ذات الأجراس لحظة الخطر»[76]. ثم تبيّن له فيما بعد أنها أصوات القيود حين تحتكّ بأرضية السجن. وفي موضعٍ آخر وصفٌ شبيه لصوت القيود، «فقد كان القيد يُصدِر صوتًا هو مزيجٌ من الفحيح والرنين وهو يحتكّ ببلاط أرضيّة الساحة»[77]. ويجتمع الوصفان في موضعٍ ثالث، فقد كان «صوت القيود على رخام البهو يُحدِث فحيحًا وأجراسًا تمزّق السكون»[78].

وتتحدّث رواية (الغيمة الرصاصية) – بمرارة – عن هذه الأصوات، فقد «كان صوت سلاسل القيد في قدمَي جاسم وخالد ... تُدمِي الوجدان، وترسم أمام البصر علامات الاستفهام الصعبة»[79].

وتستطرد ثلاثيّة (أطياف الأزقّة المهجورة) في تشبيه هذه القيود بأنها كالأفاعي، فبالإضافة إلى صوت القيود الذي يشبه فحيح الأفاعي، فهنالك – أيضًا – أوجه شبهٍ أخرى في شكلها وأثرها، يصف راوي (الشميسي) ذلك الشعور بنفس (هشام) حين «مدّ أحد الحارسَين يده إلى درج السيارة وأخرج منه (كلبشات) فولاذية، ناولها للحارس الآخر في المقعد الخلفي الذي وضعها بسرعة في يدي هشام الجالس بجانبه. أحس أن حيّةً قد التفّت حول معصميه وأخذت تنفذ سمَّها في عروقه ، وهو عاجز عن فعل أي شيء»[80].

وفي (الكراديب) «أحسَّ هشام بالرّعب عندما التفَّ القيد حول رجلَيه، وكأن أفعىً أمازونيةً التفّت حولَه، وأخذت تعصره بقوة»[81]. فهي قيودٌ تعصر من تلتفّ حوله، وتنفث سمَّها في عروقه!

وإذا كانت هذه الأسوار والجدران والأبواب والقيود تفصل السجين عن العالم الخارجي، وتحبسه في أضيق نطاق ، وتقيّد حركته إلى أقصى حد ، وتعزله عن الكون، فإن السجين يحاول بكلّ الطرق الممكنة – على ضعفها – أن يكسر هذا الحصار معنويًا – على الأقل – إن لم يكسره حقيقةً، ويحاول أن يتعالى على تلك القيود والأسوار بروحه، وبفكره، وبمشاعره، إن لم يتعالَ عليها بجسده، ومن ذلك:

أن صرامةَ الحصار التي تُفرَض على السجين، وشدّةَ عزله عن العالم الخارجي تجعله يهتبل أية فرصةٍ لملء عينيه من العالم الحيّ خارج الأسوار. إن هذه الظروف التي تحيط به تجعل الوقت الذي يُتاح له للتواصل مع العالم الحيّ وقتًا ثمينًا لا يُقدَّر بثمن، وكنزًا جليلاً لا يعدله شيء! وقد أدرك (هشام) ذلك؛ فعندما خرج من مبنى السجن إلى مكتب العقيد للتحقيق، «كانت أول مرة يخرج فيها هشام من المبنى منذ أن جاء؛ فأحسَّ بعذوبة الهواء ورقّته في تلك الساعة من الليل، وأدرك لأول مرّة في حياته جمال السماء ونجومها، والأرض وترابها. مشكلتنا دائمًا أننا نأخذ كل شيء في الحياة على أنه من البداهات، ولا نعلم قيمة الشيء إلا إذا فقدناه ... ودّ في تلك اللحظة لو أنه كان قادرًا على التمرّغ في الرمال الناعمة، وملء رئتيه بالهواء الطلق، وإلقاء نفسه في البحر عاريًا»[82]!

ومن تلك المحاولات – أيضًا – أنه يتأمّل – بحسرة – كلَّ شيء يستطيع ممارسة حريته، حتى لو كان من الجمادات ، فقد كان (هشام) «ينفث الدخان بعيداً ، وهو يحسده على انطلاقه في السماء»[83]، وكان يغبط أشعة الشمس؛ إنها «أشعة سعيدة ، لا تعترف بالقضبان، ولا تقيّدها

الحدود»[84]، بل إنه – عندما كان يغتسل – «أخذ ينظر إلى الماء والصابون وهما يتعانقان ويخرجان من هذا المكان البغيض، وهو ينظر إلى عناقهما وخروجهما بكلّ حسد»[85].

ومن المحاولات – كذلك – استرساله في عالَم الخيال والأحلام: ففي أول عهد (هشام) بالسجن كان يجد في أحلام اليقظة مُتنفَّسًا وسط هذا الحصار، حتى إنه – وهو ابن تسع عشرة سنة – «ابتسم للحظات وهو يتخيل نفسه وقد تحوّل إلى (الفتاة الشبح) التي كان يقرأ مغامراتها في مجلة (سوبر مان) . تصور أنه قادرٌ على التحول إلى طيف قادر على اختراق الجدران الصلدة دون أن يستطيع أحدٌ منعَه،... وتخيّل أنه قد تحول إلى عصفور صغير، بجناحين من ريش ناعم، يحملانه إلى حيث الهواء البارد، والنسمة العذبة والانطلاق دون حدود أو قيود، ودون أمل ولا ألم»[86]. وهكذا ينتقل (هشام) في أحلام اليقظة بين القوة الخارقة التي تمثلها (الفتاة الشبح)، والضعف المستكين الذي يمثّله العصفور الصغير ذو الريش الناعم، ولا يعنيه من ذلك كله إلا الحرية، يتمنّى أن يستنشق هواء الحرية العذب عبر أي طريق.

وأما حين ينام، فإنه يحلم بأنه على ساحل البحر العريض، أو أنه يركض في صحراء مترامية الأطراف[87]، ولعل في حلمه باتساع البحر، وترامي أطراف الصحراء ترجمةً عن كَبْته في مكان محدود وحبسه في زنزانة ضيقة.

وأما (سهل) في رواية (الغيمة الرصاصية) فعندما كان مُعتَقلاً وأحسّ بالوحشة والوحدة عند ذلك: «سيذهب النزيل في حنينه للأشياء إلى الأقاصي.. سيرى الطفولة والأتراب وعتبات البيت القروي القديمة وسيحنّ للحماطة(*) وروائح القطعان والبرسيم وماء البئر»[88]. وقد انحرف الراوي هنا عن استخدام الأفعال الماضية (ذهب، حنّ، رأى)، ثم انحرف عن

استخدام الأفعال المضارعة الدالّة على الحاضر، واستخدم عوضًا عن ذلك أفعالاً مضارعةً دالّةً على الاستقبال؛ وأرى أنه نتج عن ذلك استحضار الصورة حيّةً جَذِعة؛ فكأن هذا الحدث لم يكن حدثاً وقع وانقضى، بل إن القارئ مازال مع (سهل) يستقبل هذا الحدث وينتظر وقوعه. وأما حنينه إلى الطفولة، والأتراب، وعتبات البيت القروي، وروائح القطعان، وماء البئر، فكل لفظ منها يكتنز بالذكريات المُفعَمة بعبق الماضي وعتباته، بين ماءِ بئرٍ تسقي وتطهّر وتنفي الأدران، وروائحِ قطعانٍ تدبّ في الماضي الجميل فتدبّ معها ذكريات المراعي الخضراء، والغيث والرواء، ورفاقِ طفولةٍ يُحيون بضجيجهم ولعبهم ماضيَ البراءة والنقاء! والبيتُ يوصَف هنا بأنه البيت القروي، و«ما أروع أن نعيش اليوم في بيوت الماضي، وأن تتخذ ذكرياتنا فجأةً إمكانيّةً حيّةً للوجود!»[89]. والنص هنا يركّز على (عتبات) هذا البيت خصوصًا، والعتبات هي المؤذنة بالانتقال بين مكان ومكان، بين زمان وزمان! إن النص هنا يعود إلى بيت الطفولة، البيت الذي يحمل الذكريات والأحلام؛ إن «البيت الذي وُلِدنا فيه هو أكثر من مجرّد تجسيدٍ للمأوى، هو تجسيدٌ للأحلام كذلك»[90]. لقد وجد السجين نفسه في حاضرٍ مظلمٍ فأراد الفرار منه، ولكنه لم يستطع الفرار إلى المستقبل؛ فالمستقبل تنتظره فيه الأهوال، فلم يبقَ أمامه سوى الفرار إلى الماضي، فهو واثقٌ في أن الماضي، لن يتغيّر عليه، فلْيغتسلْ بماء البئر، ولْيتخفّ بين أتراب الطفولة، ولْيتدسّسْ بين قطعان الأغنام، ولْيحتمِ بعتبات البيت القروي، لعلّ السجن يغادر نفسه، إن لم يستطع هو أن يغادرَ السجن!

وكان من محاولات السجين للخروج من أسر الحصار في هذا المكان – أيضًا – تلهّفه إلى الصحف والمجلات؛ وذلك لأنه يريد أن يطّلع من خلال هذه الصحف على العالم الخارجي، ويمدّ عينيه – من خلالها – ليرى ما الذي جدّ في العالم الحيّ خارج الأسوار! وربما أدرك القائمون على

السجون هذه الأمنيّة، فمنعوا دخول أيّ شيءٍ من تلك الصحف والمجلات، مبالغةً في حصار السجين داخل هذه الجدران!

في رواية (الكراديب) كان (هشام) – بل كان كلّ المسجونين – يتمنون لو دخل إليهم شيءٌ من هذه الصحف والمجلات، حتى إن (هشامًا) لشدة تعلّقه بتلك الأمنيّة لم يتردّد في قراءة مجلات الأطفال التي أحضرها له والده عند الزيارة – ضمن مجلات أخرى – ولكن تمّ منع جميع المجلات ما عدا مجلّدًا من مجلات (سوبر مان)، وكان (هشام) سعيدًا بهذه الغنيمة الكبيرة، وبعد عودته إلى زنزانته «استلقى على فراشه يتابع مغامرات الفتى الجبّار مع كتيبة الجبابرة في القرن الثلاثين، وهو يتلفّت بين الحين والآخر في كلّ الاتجاهات، ويحاول إخفاء غلاف المجلّد عمّن حوله، وغادر المكان إلى حيث المكان»[91]. وفي هذه العبارة الأخيرة (وغادر المكان إلى حيث المكان) ما يدلّ بوضوح على ما في قراءة هذه المجلات من متعةٍ مكانية بالتجوّل في أماكن كثيرة (في الخيال على الأقل) وبخاصة في مجلة من مجلات المغامرات الخيالية، ذات الأمكنة المتعدّدة. إنها متعة فريدة لا يعرفها إلا من افتقدها!

ولم يقتصر التلهّف على هذه المتعة على (هشام) ذي التسعة عشر ربيعًا، بل صار جميع السجناء – على كبر سنّهم – يتخاطفون هذه المجلة (مجلة الأطفال)، ويتداولونها فيما بينهم لمغادرة المكان/ السجن في الخيال على أقلّ حال!

وقد بلغ من شدة تلهّف المسجونين إلى التواصل مع العالم الحيّ خارج الأسوار، من خلال الصحف والمجلات أن أضربوا عن الطعام، وكان من أبرز مطالبهم: السماح بدخول الصحف والمجلات والمذياع[92]، وبالفعل استمرّ الإضراب سبعة أيام حتى انتصر، وتمّت الاستجابة لمطالبهم[93].

وكان – أيضًا – من أساليب السجناء للخروج من هذا الحصار المكاني: الإبحار في عالم الذات، والانطلاق في رحلات فلسفية ذاتية أو من

خلال الحوار مع الآخرين؛ في محاولة للخروج عن هذا المكان المُحاصر إلى فضاء أوسع، من خلال الغوص فيما وراء الظواهر، ومحاولة تفسير ما يجري، والنظر إلى الأمور من زوايا مختلفة، وهذا ما سيعرضه الباحث في الفقرة التالية.

فلسفة السجن / سجن الفلسفة:

إذا كانت الرواية أنثى، وعنصر المكان فيها بمنزلة الرحِم في توليده للأفكار أو للحركة – كما ذهب إلى ذلك أحد الباحثين[94] – فإن (السجن) من أكثر الأمكنة الروائية توليدًا للأفكار خصوصًا؛ وذلك لأن عنصر الحركة في السجن محدودٌ إلى أكبر قَدْرٍ ممكن تحدّه الأسوار والجدران والقيود والأبواب والقضبان فلم تبقَ إلا الأفكار لا تستطيع تلك القيود أن تحدَّها؛ ولذا يرحل السجين في أفكاره وتأمّلاته ويرحل بقدْر ما يفتقده من محدوديّة حركة الجسد!

يحاول السجين أن يعزّيَ نفسه بأن ينظر إلى السجن من زاويةٍ مختلفة، ومن منظورٍ مختلف؛ ففي رواية (الغيمة الرصاصية) يقول لنا (سهل): «تراءى لي في لحظة ألم بائس أن السجن أرحم من الغربة»[95]؛ وذلك لأنه كان هاربًا إلى دولة اليونان، ثم عاد إلى بلاده بقدمَيه مُختارًا؛ لأنه لم يحتمل وجع الغربة، ورأى السجن في بلاده أرحمَ من الحرية إذا كانت الغربة الثمن!

وأما (عارف) في (الكراديب)، فكان ينظر بمنظار آخر؛ فهو يرى أن السجن في كل مكان، ولا فرق بين مكان بعينه يُسمّى سجنًا، وبقية الأماكن؛ فـ «السجن في كل مكان»[96]! وإذا كان كذلك فالكل مسجونون، السجين والسجّان، وهذا ما رآه (هشام) في الجندي الذي يتولّى الحراسة «هو سجين بقدْر ما هو سجّان، بل كلّهم سجناء...؛ فالسجان سجين بدوره، وإن لم يكن يدري»[97].

إنها الحرية النعمة الغائبة التي لا تعادلها نعمة مهما تكن؛ ولذا فقد رأى (هشام) أن الحرية لا يعادلها أيّ ثمن، ورأى أن الموت والحياة سيّان إذا ضاعت الحرية، يقول: «إن الحرمان من الحرية شيء بغيض. كل شيء يتساوى عندما تغيب الحرية. كل شيء يتحوّل إلى عدمية رهيبة..»[98].

وتوظّف رواية (الكراديب) الحلم في فلسفة الحرية وبيان قيمتها – وللحلم وظيفته القيّمة في الأعمال الأدبية – فقد رأى (هشام) في منامه أنه يسير على غير هدىً في صحراء قاحلة في ليلة مظلمة باردة، ثم رأى واحة وارفة فأراد دخولها لكن كان ثمن دخولها أن يفقد حريته؛ فأبى (هشام) الدخول، وقال: «سأضرب في الصحراء غير آبهٍ بالشقاء، فلا بدّ للصحراء من نهاية، ولا بدّ لليل من فجر، ولابدّ أني واجدٌ واحتي مهما طال الزمان ... وإن متّ قبل ذلك فسأموت وأنا حرّ»[99].

إن السجين يحاول أن يجعل من مكان الحصار (السجن) مكانَ تحدٍّ؛ من خلال إصراره على تحقيق مبادئه مهما يقدم في سبيلها من تضحيات، أو من خلال محاولاته التي سبق الحديث عنها لكسر الحصار، أو من خلال ما سيأتي من محاولات لكسر الحصار بالفلسفة المكانية المختلفة لهذا المكان!

لقد كان (هشام) يرى أن الموت ثمنٌ زهيد مقابل الحرية، وأن النفس قربان رخيصٌ في محراب المبدأ. وكان (عارف) يقول: «لذّة الصمود تفوق ألم التعذيب .. الألم مجرد سويعات أو أيام، أما لذّة الصمود فتبقى معك طول العمر. إنها تمنحك إحساسًا بالكرامة واحترام الذات ...»[100]. ولكن السنوات الطويلة التي قضاها (عارف) في السجن جعلته يكفر بكل تلك القيم، ويرى أن التضحية عبثٌ لا قيمة له، وهراء لا طائل من ورائه[101]!

إنها معاينة الألم، ومواجهة الشدّة، وكما يقول (هشام): «فرقٌ كبير بين أن تقرأ عن المعاناة أو تسمع عنها، وأن تخبرها بنفسك. فمهما كانت قوة

اللغة، ومهما كانت رقّة الأحاسيس، فليس هناك ما يعدل الخبرة الحسية المباشرة»[102].

إن السجن – بوصفه مكانًا – يعمّق الشعور بالأوجه المتناقضة للحياة، إنه يعلّم السجين أن هنالك وجهًا بشعًا للحياة لا يكشّر عن أنيابه إلا في هذا المكان؛ فيعرف السجين قيمة الحرية، وقيمة الهواء الطّلق، وقيمة أن يمدّ بصره فيما حولَه دون أن تخنق نظرتَه الأسوار والقضبان والأبواب الحديدية.

لقد أدرك (هشام) هذا التناقض المكانيّ العجيب، حين اعتُقِل أول مرّة في مدينة (الخُبَر)؛ وعندها رأى عالَم السجن الذي يمثّل عالمًا قبيحًا داخل العالَم الجميل، وجعل يتساءل عمّا تكنّه له (جدة) التي كان في طريقه إلى مُعتقَلها «لابدّ للجمال من قبح، ولابدّ للخير من شر.. فأيّة صورة أخرى سوف تتبدّى فيها جدة الجميلة؟... إنه خائفٌ من مجرّد التصوّر ...»[103].

وكان الفاصل بين هذين المكانين المتناقضين، وهذين العالَمين المختلفين هبوط الطائرة التي كانت تقلّه إلى مُعتقَله في مدينة (جدة)، «ولم تلبث الطائرة أن توقّفت تمامًا أمام مبنى المطار، وهديرها يصمّ الآذان، ويلقي الرعب في نفس هشام؛ فهو إعلانٌ عن نهاية رحلة معلومة وبداية أخرى مجهولة»[104].

وبدأ (هشام) رحلته في ذلك العالَم المجهول في (جدّة) حتى الصفحات الأخيرة من الثلاثيّة، وبعد الإفراج عنه، تمّ نقله عبر الطائرة ليُعاد إلى أهله، وعندما كانت الطائرة تحلّق كان (هشام) ينظر إلى (جدّة) في الأسفل، فرأى «ذات المنظر الذي رآه عندما كان قادمًا من هناك ليلاً، ها هو يراه نهارًا، والجمال ذات الجمال، ولكنه الآن يعرف ما يخبّئه ذلك الجمال من قبحٍ في جوفه»[104].

إذا لم تستطع تغيير ما أنت فيه؛ فغيّر نظرتك إليه! هذا ما أدركه (هشام)، وما حاول أن يطبّقه؛ فعندما عاد إلى غرفته أو زنزانته بعد حفلات

التعذيب التي منحته فلسفة جديدة، ومفاهيم جديدة؛ جعل يتعجّب لجمال الغرفة: «يا لها من غرفة جميلة في هذه اللحظة.. شمسها جميلة، وجدرانها بديعة، وقاطنوها نماذج جمالٍ تتحرّك. كم كانت هذه الغرفة قبيحة قبيل ليلة البارحة، ولكن كل ذاك القبح تحوّل إلى جمال أخّاذ اليوم. الجمال والقبح ليسا في ذات الأشياء، ولكنهما في الذات التي تتعامل مع الأشياء، وفي الظرف الذي تكون فيه الأشياء. لقد صدق من قال (كن جميلاً ترى(*) الوجود جميلاً)»[107].

إن هذه النظرة المختلفة المتعمّقة جعلت (هشامًا) يرى آثار دمائه بعد الجَلْد في غاية الجمال، إنها «بقع جافّة من الدّم المتناثر على فراشه، تكوّن لوحةً تجريديّةً في غاية الجمال»[108].

لقد تحوّل المكان القبيح إلى جميلٍ أخّاذ، وتحوّلت معالم المكان القبيحة إلى آياتٍ للجمال البديع، والذوق الرفيع! إنه التناقض الذي يجعل الجميل جميلاً والقبيح قبيحًا؛ وذلك حين نضع الجميل والقبيح بجوار بعضهما، السعادةَ والألم؛ «فكيف يمكن إدراك السعادة إذا اختفى الألم؟ ... ولذلك كان هناك جنة ونار معًا ... تحقيق السعادة وحدَها، يعني توحيد الألوان. وعندما تتوحّد الألوان تختفي»[109]!

لقد تعمّق (هشام) فلسفة المكان، وفلسفة التناقض حين بلغ ألمُه منتهاه، وحين بلغت معاناتُه ذروتَها، ولكن مهلاً، فلمّا تبلغ المعاناة الذّروة، ولمّا يبلغ الألم المنتهى؛ ولكن سيكون ذلك حين يوضَع (هشام) في زنزانة انفرادية، وعند ذلك تتحوّل زنزانته السابقة إلى جنّة عزيزة المَنال! «يا للعجب، لقد تحوّلت هذه الغرف وقاطنيها(*) إلى أمنية بعيدة عليه»[110]. لقد أصبح المكان الذي تفنّن (هشام) في تصوير جماليات قبحه جنةً عزيزة المنال؛ لأن في ذلك المكان من الأشخاص من يسلّيه بالرغم من قسوة الزمان، وفيه من ألفة الإنسان ما يصبّره على وحشة المكان، «ولأول مرّة يدرك المعنى الحقيقي لذلك

المثل: (جنّة من غير ناس ما تنداس). هل هي حكمة الشعوب التي تتجاوز حكمة كل حكيم؟ ربما، ولكنها حقيقة»[111]. إن هذا المكان المنفرد عن الناس – حتى السجناء منهم – جعل (هشامًا) يتواضع قليلاً، ويقلّل – إلى حدٍّ ما – من اعتداده بنفسه ونظرته المتعالية إلى الناس التي عرفناه بها على امتداد صفحات ثلاثية (أطياف الأزقة المهجورة)[112]. إن هذه التجربة الفريدة جعلته يعرف قيمة الإنسان في بعث الحياة في المكان الجامد، وفي إشاعة الدفء في المكان البارد. إن هذه التجربة (المكانية) جعلته يصل إلى ما رأى أنها الحقيقة، «والحقيقة لا تظهر إلا في نار المعاناة مثل المعادن المنبثة في نسيج الصخر والتراب، لا تمنح نفسها إلا بالصهر والنار»[113].

إنّ هذا المكان المنعزل جعله يواجه ذاته مباشرةً، ويواجه نفسه كِفاحًا؛ عندها تبلغ المعاناة ذروتها. ومن وهج المعاناة تنبثق الفلسفة القيّمة، و«من قال إن الفلسفة تجريداتٌ لا قيمة لها؟ من قال إن الفلسفة مجرّد تأمّلات عابثة أو متعالية أو بلا معنى؟ لقد بدأ يدرك أنّ قيمة الفلسفة تكمن في معاناة صاحبها؛ ولذلك نجد فلسفات ذات قيمة، وأخرى تدّعي التفلسف، وهي ليست بالفلسفات. المعاناة هي مقياس التفلسف...»[١١٤].

لقد فجّر السجن الانفرادي الفلسفة في نفس (هشام) تفجيرًا! ولئن كان في الزنزانة العامّة يفلسف كلّ ما حوله، ويتأمّل كلّ ما تراه عيناه، أو تسمعه أذناه، أو يجول بذهنه؛ فإنه في زنزانته الانفرادية صار يفلسف نفسه التي بين جنبيه، ويتأمّل ذاته التي بين حناياه: «غريبةٌ هي الذات .. أعزّ شيء في الوجود على صاحبها، يفعل كلّ شيء من أجلها ... ولكنها كريهةٌ ومقيتة ومنتنة عندما ينفرد بها صاحبها»[115]! لقد عرّى هذا المكانُ/ شديدُ الانعزال ذاتَ (هشام) أمام عينيه، وجعله يراها من جوانبها المختلفة؛ فرأى جوانبها السيّئة، لقد رأى الحقيقة كما يقول، و«بالمعاناة تتجلّى الحقيقة، وكلّما كانت المعاناة أكبر، كانت الحقيقة أكثر تجلّيًا»[116].

لقد تعمّقت ثلاثية (أطياف الأزقّة المهجورة) المكانَ/السجن، وتعمّقت أثر هذا المكان على الذات السجينة، وكانت ذروة ذلك في تجربة السجن الانفرادي التي عاشها (هشام)؛ ومن خلالها نفذ إلى السر؛ لقد «أدرك لماذا كانت السجون، ولماذا كان العقاب دائمًا هو حَجْر الذات وعزلها. السجن يقضي على الذات بالحجر على حريتها وعزلها عن بقية الذوات»(117).

إن هذه العزلةَ وطولَ الحبس بين الجدران الصلدة، والأبواب الموصَدة، والأسوار المنيعة، والأسلاك الشائكة، والزمن الممتدّ بلا رحمة أو نهاية يورّث الفلسفة، ويورّث الحكمة، وربما ورّث الرعب والجنون كذلك! يحدّثنا الراوي في (الغيمة الرصاصية) عن شخصية السجين (صفوان) فيقول: «ربما ورّثته المغارات والسجون ما ورّثته لغيره من خوف أو حكمة أو بعضِ رعب وجنون»(118).

إنها شعرة رفيعة بين العبقرية والجنون، بين الفلسفة والعبث، وإن السجن هو المكان الملائم لاختلال هذه الشعرة، وتداخُل الأشياء، واختلاط الأمور، وهذا ما أدركه (هشام) في (الكراديب)، أو ربما أن هذا ما سقط فيه أو كاد، «لقد فقد القدرة على التمييز بين الأشياء؛ عندما تداخلت الأشياء، واختفت تلك الشعرات الرفيعة التي تفصل بينها. أوَ قد جُنَّ؟ لا يدري... قد يكون عاقلاً جُنّ، وقد يكون مجنونًا عقل، ولكنه لا يدري في أي الحالين هو»(119).

لقد استطاع هذان العملان – فيما يرى الباحث – توظيف التقنيات الروائية المختلفة في بعث الحيوية في هذا المكان الجامد، وفي منحه كثيرًا من الدلالات الحية، واستطاعا كذلك خلع الكثير من الجماليات عليه، بالرغم من قبحه ووحشيّته.

وكان من مظاهر هذا النجاح في استخدام التقنيات الروائية أن نمط الراوي المُستخدَم في هذه الروايات لم يكن الراويَ العليمَ بكل شيء الذي

يُطلَق عليه مصطلح (الرؤية من الخلف)؛ فهذا النمط يجعل الوصف جامدًا في كثيرٍ من الأحيان، ويُخفِق – غالبًا – في مزج الوصف بمشاعر الشخصيات، وفي إغنائه بالدلالات، وإنما كان نمط الراوي المُستخدَم هو نمطَ الراوي الذي يساوي علمُه علمَ الشخصية الروائية، ويُطلَق على هذا النوع (الرؤية مع)، فلا يقدّم أي معلومات أو تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصّلت إليها[120]. ففي رواية (الغيمة الرصاصية) كان (سهل الجبلي) هو الذي يروي بنفسه ما عاشه من تجربة السجن؛ فرؤية الراوي هنا مطابِقة لرؤية الشخصية، وأما في ثلاثية (أطياف الأزقة المهجورة)، فبالرغم من أن الراوي كان غائبًا، إلا أنه لم يكن راويًا عليمًا – كما هو الغالب في الراوي الغائب – بل كان علمه مساويًا لعلم شخصية (هشام) الشخصية المحورية في الثلاثية، بل إن الراوي الغائب هنا يتماهى مع شخصية (هشام) حتى كأنه هو؛ وكان ذلك (أعني استخدام نمط الرؤية مع) ممّا منح هذين العملين الكثير من الجماليّات والدلالات في وصف المكان (السجن).

لم يكن وصف السجن في هذين العملين – كما يرى الباحث – وصفًا جامدًا يُصوِّر بآلة تصوير؛ بل كان وصفًا حيًا يُرسَم بريشة فنّان بارع، ومادّة ألوانه كانت مشاعرَ الشخصيات ومعاناتّهم وآلامَهم؛ فكان وصفًا مُزِج فيه الحسّي بالمعنويّ، والجماد بالإنسان، فجاءت هاتان الروايتان لوحتين فريدتين – في عالَم الرواية السعودية – في وصف جماليات القبح في هذا المكان!

الهوامش

*) يفضل بعض الباحثين استخدام مصطلح (الفضاء)، انظر مثلاً: د. لحمداني حميد، (بنية النص السردي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، وبيروت 2003م، ص 63، وبعضهم يفضّل مصطلح (الحيّز)، انظر مثلاً: د. عبدالملك مرتاض، (في نظرية الرواية)، عالم المعرفة، الكويت، شعبان 1419هـ/ ديسمبر 1998م، ص 141، ولكن البعض يفضّل مصطلح المكان، لانه الأكثر اتساقاً مع لغة النقد العربي، انظر: د. سيزا قاسم، (بناء الرواية – دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة 2004م، ص 106 وهو ما اخترتُه هنا.

1) غاستون باشلار، (جماليات المكان)، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت– لبنان، ط 5، 1420هـ/ 2000م، ص 135.

2) صلاح الدين بوجاه، (في الواقعية الروائية: الشيء بين الوظيفة والرمز)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1413هـ/1993م، ص 84.

3) كولد لستين، دراسة (الفضاء الروائي)، ضمن كتاب: جنيت، كولد لستين، رايمون، كريفل، بورنوف، أويلي، آيزنزفايك، ميتران، (الفضاء الروائي)، ترجمة: عبد الرحيم حزل، أفريقيا الشرق، بيروت– لبنان 2002م، ص 41.

4) د. عبدالفتاح عثمان، (بناء الرواية: دراسة في الرواية المصرية)، مكتبة الشباب، 1982م، ص 59.

5) د. سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، ص 109.

6) كولد لستين، دراسة (الفضاء الروائي) ضمن كتاب (الفضاء الروائي)، ص 33.

7) انظر: رولان بورنوف، وريال أويلي، دراسة (معضلات الفضاء)، ضمن كتاب (الفضاء الروائي)، ص 96.

8) شارل كريفل، دراسة (المكان في النص) ضمن كتاب (الفضاء الروائي)، ص 83.

9) انظر: د. سيزا قاسم، (بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، ص 114-115.

10) انظر: المرجع السابق، ص 123، 126.

11) أحمد العزي صغير، (تقنيات الخطاب السردي بين الرواية والسيرة الذاتية)، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء 1425هـ/ 2004م، ص 327.

12) رولان بورنوف، وريال أويلي، دراسة (معضلات الفضاء)، ضمن كتاب (الفضاء الروائي)، ص 88.

13) انظر: شارل كريفل، دراسة (المكان في النص) ضمن كتاب (الفضاء الروائي)، ص 73.

14) انظر: جان – إيف تادييه، (الرواية في القرن العشرين)، ترجمة وتقديم د.محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998م، ص 101.

15) د. شاكر النابلسي، (جماليات المكان في الرواية العربية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1994م، ص 276 -277.

16) انظر: شارل كريفل، دراسة (المكان في النص) ضمن كتاب (الفضاء الروائي)، ص 73.

17) انظر: يوري ايزنز فايك، دراسة (الفضاء المتخيّل والإيديولوجيا)، ضمن كتاب (الفضاء الروائي)، ص 139.

18) انظر: غاستون باشلار، (جماليات المكان)، ص 99.

19) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة، (الكراديب)، دار الساقي، بيروت – لبنان ,الطبعة الثالثة، 2002م، ص 11.

20) انظر: المصدر السابق، الصفحة نفسها.

21) انظر: غاستون باشلار، (جماليات المكان)، ص 35.

22) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة، (الكراديب)، ص 204.

23) المصدر السابق، ص 41.

24) انظر: تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة، (الشميسي)، دار الساقي، بيروت – لبنان، الطبعة الرابعة، 2003م، ص 230.

25) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة، (الكراديب)، ص 19.

26) انظر: المصدر السابق، ص 85، 156، 166.

27) علي الدميني، الغيمة الرصاصية (أطراف من سيرة سهل الجبلي)، دار الكنوز الأدبية، بيروت – لبنان، الطبعة الثانية، 2005م، ص 56.

28) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة، (الكراديب)، ص 11.

29) المصدر السابق، ص 85.

30) انظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن– الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، وبيروت، الطبعة الأولى، 1990م، ص . 56-57.

31) انظر: صلاح الدين بوجاه، (في الواقعية الروائية: الشيء بين الوظيفة والرمز)، ص 35-36.

32) علي الدميني، (الغيمة الرصاصية)، ص 74.

33) المصدر السابق، ص 74.

34) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة، (الكراديب)، ص 135.

35) علي الدميني، (الغيمة الرصاصية)، ص 77.

36) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة، (الكراديب)، ص 19.

37) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة، (الشميسي)، ص 230.

38) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة، (الكراديب)، ص 19.

39) المصدر السابق، ص 244-245.

40) المصدر السابق، ص 19.

41) المصدر السابق، ص 20.

42) انظر: علي الدميني، (الغيمة الرصاصية)، ص 63.

43) المصدر السابق، ص 56.

44) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة، (الكراديب)، ص 60.

45) المصدر السابق، ص 34.

46) انظر: المصدر السابق، ص 207.

47) انظر: المصدر السابق، ص 42.

48) رولان بورنوف، وريال أويلي، دراسة (معضلات الفضاء)، ضمن كتاب (الفضاء الروائي)، ص 118.

49) علي الدميني، (الغيمة الرصاصية)، ص 63.

50) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة (الشميسي)، ص 231-232.

51) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة، (الكراديب)، ص 278.

52) علي الدميني، (الغيمة الرصاصية)، 56.

53) غاستون باشلار، (جماليات المكان)، ص 140.

54) علي الدميني، (الغيمة الرصاصية)، 72.

55) انظر: تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة (الشميسي)، ص 233.

56) انظر: علي الدميني، (الغيمة الرصاصية)، ص 111.

57) المصدر السابق، ص 73.

58) انظر: د. شاكر النابلسي، (جماليات المكان في الرواية العربية)، ص 56.

59) علي الدميني، (الغيمة الرصاصية)، ص 79.

60) المصدر السابق، ص 111.

61) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة (الشميسي)، ص 231.

62) المصدر السابق، ص 233.

63) المصدر السابق، ص 235.

64) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة، (الكراديب)، ص 173.

65) غاستون باشلار، (جماليات المكان)، ص 134، (بتصرّف يسير).

66) المرجع السابق، ص 131.

67) انظر: علي الدميني، (الغيمة الرصاصية)، ص 64.

68) انظر: المصدر السابق، ص 68.

69) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة (الشميسي)، ص 237.

70) انظر: تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة (الكراديب)، ص 88-89.

*) هكذا وردت، ولعل الأصح: (برغم أو على الرغم).

71) المصدر السابق، ص 86-87.

72) المصدر السابق، ص 88.

73) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

74) المصدر السابق، ص 27.

75) انظر: علي الدميني، (الغيمة الرصاصية)، ص 64.

76) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة، (الكراديب)، ص 13.

77) المصدر السابق، ص 17.

78) المصدر السابق، ص 86.

79) علي الدميني، (الغيمة الرصاصية)، 72.

80) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة (الشميسي)، ص 247-248.

81) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة، (الكراديب)، ص 17.

82) المصدر السابق، ص 86-87.

83) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة (الشميسي)، ص 234.

84) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة (الكراديب)، ص 135.

85) المصدر السابق، ص 39.

86) المصدر السابق، ص 21.

87) انظر: المصدر السابق، ص 21-22.

*) اسم يُطلَق في المنطقة الجنوبية على نوع من شجر التين (الباحث).

88) علي الدميني، (الغيمة الرصاصية)، ص 77.

89) غاستون باشلار، (جماليات المكان)، ص 74.

90) المرجع السابق، ص 44.

91) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة (الكراديب)، ص 212.

92) انظر: المصدر السابق، ص 247.

93) انظر: المصدر السابق، ص 264.

94) انظر: د. شاكر النابلسي، (جماليات المكان في الرواية العربية)، ص 221.

95) علي الدميني، (الغيمة الرصاصية)، ص 54.

96) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة، (الكراديب)، ص 41.

97) المصدر السابق، ص 153.

98) المصدر السابق، ص 81.

99) المصدر السابق، ص 26.

100) المصدر السابق، ص 47.

101) انظر: المصدر السابق، ص 118.

102) المصدر السابق، ص 110.

103) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة (الشميسي)، ص 249.

104) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة، (الكراديب)، ص 7.

105) المصدر السابق، ص 277.

106) المصدر السابق، ص 165.

*) هكذا وردت، والصحيح: (ترّ) .

107) المصدر السابق، ص 112.

108) المصدر السابق، ص 111.

109) المصدر السابق، ص 138.

*) هكذا وردت، والصحيح: (قاطنوها).

110) المصدر السابق، ص 172-173.

111) المصدر السابق، ص 173.

112) انظر: تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة، (العدامة)، دار الساقي، بيروت- لبنان الطبعة الرابعة، 2003م، ص 7-8، وانظر له كذلك (الكراديب)، ص 10، 275.

113) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة، (الكراديب)، ص 173.

114) المصدر السابق، ص 165.

115) المصدر السابق، ص 173.

116) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

117) المصدر السابق، ص 175.

118) علي الدميني، (الغيمة الرصاصية)، ص 53.

(119) تركي الحمد، أطياف الأزقة المهجورة (الكراديب)، ص 213.

(120) انظر: جيرار جنيت، (خطاب الحكاية: بحث في المنهج)، ترجمة: محمد معتصم، وعبدالجليل الأزدي، وعمر حلمي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة الثانية، 2000م. ص 201-202.

جيوبوليتيكا النص الروائي الخليجي وآليات التشكيل

الرواية السعودية أنموذجا

[دراسة تطبيقية على وجهة البوصلة]

مراد عبدالرحمن مبروك

المبحث التنظيري

1 - المفهـــوم:

يعني بمصطلح الجيوبوليتيكا Geopolitics تحليل العلاقات السياسية الدولية على ضوء الأوضاع والتركيب الجغرافي، ولهذا فإن الآراء الجيوبوليتيكية تختلف باختلاف الأوضاع الجغرافية التي تتغير بتغير تكنولوجيا الإنسان، وما ينطوي عليه ذلك من مفاهيم وقوى جديدة لذات الأرض[1] وقد نشأ هذا المصطلح في حضن الدراسات الجغرافية عندما ظهرت الجغرافيا السياسية، وذلك من خلال الاعتماد على أمرين أساسيين، هما:

الأول: وصف الوضع الجغرافي وحقائقه من خلال الارتباط بالقوى السياسية المختلفة.

الثاني: وضع الإطار المكاني الذي يحتوي على القوى السياسية المتفاعلة والمتصارعة.

وأخذ الفكر الجيوبوليتيكي يتطور تدريجياً في الدراسات الجغرافية الحديثة حتى وقتنا الراهن، وعني به التغير الذي يطرأ على جغرافية الأرض نتيجة تغير الرؤى السياسية والفكرية هذا في الجغرافية السياسية.

أما في جغرافية النص الأدبي، لاسيما الروائي، فيعني به التغير الذي يطرأ علي جغرافية النص الروائي نتيجة تغير الأبعاد السياسية والفكرية، أي أن تضاريس النص الروائي تتغير بتغير الفكر الجيوبوليتيكي، أو بتغير الأبعاد السياسية والفكرية التي تطرأ علي جغرافية الواقع المعيش.

ونعني بالنص الأدبي، وبخاصة الروائي، ذلك المعنى الذي أراده رولان بارت، ففي مقاله «من العمل إلى النص» حدد بعض المقاربات للعمل والنص، وعلى الرغم من الدراسات العربية العديدة التي أشارت إليها، إلا أننا نقتصر فقط على توضيح بعض المقاربات النصية عنده[2]:

1 – «إن النص حقل منهجي يبرهن عليه، ويتحدث عنه وفق بعض القواعد، أو ضد بعض القواعد، ويتم تناوله من خلال اللغة، ولا يوجد إلا داخل الخطاب ولا يتوقف، بل هو في حركة دائبة.

2 – لا ينحصر النص في الأدب الجيد، ولا يؤخذ من خلال تقطيع بسيط للأجناس، بل يتشكل من خلال مقدرته على خلخلة التصنيفات القديمة، فالنص هو ما يوجد على حدود قواعد القول من معقولية وقابلية للقراءة.

3 – إن النص يكرس التراجع اللانهائي للمدلول، وبهذا يكون تمددياً ومجاله هو الدال، ولا ينبغي تصور الدال على أنه الجزء الأول من المعنى وحامله المادي، بل يجب أن يتصور بأنه هو الذي يأتي بعد حين، فالتوليد الدائم للدال الذي مجاله النص لا يتم وفق النمو العضوي، أو حسب طريق تأويلي، وإنما وفق حركة تسلسلية للتداخل والتغير

4 – النص تعددي. لا يعني هذا أنه ينطوي على معان فحسب، بل إنه تعدد لا يؤول إلى أية وحدة، وإنما هو مجاز وانتقال بناء، ويخضع للتأويل والتفجير والتشتيت.

5 – النص يقرأ من غير أن يسند إلى أب، فقيام التناص يلغي أبوة النص. ولا يعني هذا أن المؤلف لا يمكن أن يعود للظهور في نصه، لكنه لو عاد فإنما في صورة «مدعو»، فإن كان كاتب رواية، فإنه يظهر فيها كشخصية من شخصياتها، بيد أن ظهوره لا يتمتع بأي امتياز، إنه يصبح كائناً من ورق إن صح التعبير.

6 – النص ينقذ العمل من الاستهلاك، وينظر إليه كعمل وإنتاج وممارسة، وهذا يعني أن النص يتطلب منا محاولة قهر المسافة التي تفصل الكتابة عن القراءة، لا بالزيادة من إسقاط القارئ عن العمل، وإنما بضمهما معاً في نفس الممارسة الدالة، إنه يتطلب من القارئ مساهمة فعالة وهذا تحول كبير.

7 – إن النص مشدود إلى المتعة «اللذة» التي لا تنفصم، وإن لم يكن يحقق شفافية العلاقات الاجتماعية، فعلى الأقل يحقق شفافية العلاقات اللغوية، فهو الفضاء الذي لا تتغلب فيه لغة على أخرى وتروج فيه اللغات وتدور».

ومن ثم فإن النص الذي نقصده يشكل رؤية متكاملة، فهو لايقف عند حد الشكل فقط، ولا المضمون فقط، لكنه يتجاوز ذلك ليشمل الرؤية والأداة في آن واحد، وعليه فإن كل مؤثر يؤثر في النص، بداية من الفونيم أو الصوت أو الحرف، ومرورا بالسياق، ونهاية برؤية العالم، فهو يخضع للتشكيل الجيوبوليتيكي، الذي يطرأ على النص الأدبي، لاسيما الروائي، نتيجة تغير الرؤية السياسية ، ذلك أن كل حرف أو كلمة أو صورة أو مشهد جزئي أو كلي يحتل مساحة ما في تضاريس النص المكانية أو الزمانية أو الدلالية، وهذه التضاريس تخضع للفكر الجيوبوليتيكي بمفهومه الشمولي.

2 - المقومـــات:

أ - **إن الصراعات السياسية التي شهدها العالم في القرن الأخير بداية من الحرب العالمية الأولى، مروراً بالحرب العالمية الثانية، ونهاية بالحرب الباردة وانعكاسها على العالم العربي الذي احتدمت فيه مجموعة من الحروب والصراعات، بدأت بمقاومة المستعمر والمطالبة بالاستقلال في النصف الثاني من القرن الماضي الميلادي، وانتهت بالصراعات العربية العربية، والعربية الصهيونية، حتي وقتنا الراهن، وقد أدى هذا الصراع الطويل إلى تغير في التضاريس الجغرافية للعالم العربي** فانقسمت بلاد المغرب العربي إلى ثلاث دول هي المغرب والجزائر وتونس وبلاد وادي النيل إلى مصر والسودان وبلاد الشام إلى سورية والأردن ولبنان وفلسطين المحتلة، وبلاد الجزيرة العربية إلى المملكة العربية السعودية والإمارات العربية المتحدة وسلطنة عمان والكويت وقطر والبحرين واليمن، وبلاد الهلال الخصيب (العراق) جاري تقسيمها إلى العراق والأكراد، والسودان إلى شمال السودان ودارفور، وجنوب السودان.

وهذه التقسيمات الجيوبوليتيكية التي خضعت للصراع السياسي والرؤية السياسية في القرن الأخير انعكست على النص الروائي العربي بعامة، والخليجي بخاصة، مما جعل تضاريس النص الروائي تتأثر بالتضاريس الجغرافية في الواقع المعيش.

ب - مثلما كان للثورة الصناعية والتكنولوجية كبير الأثر في الدراسات الأدبية والنقدية، على المستويين الإبداعي والفكري، **فإن ثورة المعلومات والاتصال في واقعنا المعاصر تركت أثراً كبيراً، حيث أذابت الفوارق الشاسعة بين العلوم الإنسانية والتطبيقية** من ناحية، وبين العلوم الإنسانية بعضها البعض من ناحية ثانية، لا سيما أن اللغة هي جوهر العملية الاتصالية كما أنها جوهر العلوم الإنسانية والتطبيقية، وليس

أدل على ذلك من العلاقة الوثيقة بين علوم اللغة والأدب والاتصال والمعلومات والهندسة والفيزياء والكيمياء والبيولوجي والتشريح والطب، والجغرافيا، والتاريخ، والفلسفة، وغيرها .

والأجهزة التقنية التي كانت تستخدم للعلوم التطبيقية أصبحت تستخدم الآن للعلوم الإنسانية أيضاً ، والنظريات التي تستخدم لعلوم الحاسب أصبحت تستخدم لعلوم اللغة والأدب، والمعادلات الرياضية والهندسية والفيزيائية التي تستخدم لهذه العلوم فقط أصبح من الممكن استخدامها في علوم الصوتيات واللغة والنقد الأدبي.

وهذا المسلمات العصرية لا تحتاج إلى دليل أو برهان، لأن التقنيات المعلوماتية وثورات الاتصال أذابت الكثير من الحواجز والقيود التي كانت تفصل بين العلوم بعضها البعض، وهذا بدوره أدى إلى التقارب بين علم الجغرافية السياسية والنصوص الأدبية وبخاصة الروائية، لأن تضاريس النص الأدبي تتأثر بالمتغيرات السياسية شأنها شأن التضاريس الأرضية التي تتأثر بالفكر الجيوبولتيكي.

والفكر الجيوبوليتيكي الجغرافي لا يختلف كثيراً عن الفكر الجيوبوليتيكي الأدبي. من حيث أن الأول يعنى بالتغير الذي يطرأ على الجغرافيا الأرضية نتيجة تغير الرؤية السياسية، والثاني يعنى بالتغير الذي يطرأ على الجغرافيا النصية، نتيجة تغير الرؤية الفكرية التي يطرحها النص الأدبي.

ومن ثم نجد في الآونة الأخيرة تداخل الأشكال الأدبية مع بعضها البعض من ناحية، ومع الأشكال غير الأدبية من ناحية ثانية. وذلك نتيجة تغير الرؤى الفكرية التي يحملها منتج النص، لأن الفكرة التي تدور في وعي المبدع تفرز الشكل الخاص بها، وعندما يطرأ تغيير على هذه الفكرة ينتج عنها تغيير في الشكل النصي، ومن ثم تطغى جغرافية نص على جغرافية نص آخر، نتيجة طغيان رؤية فكرية على رؤية أخرى.

لذلك ليس غريباً أن نجد الجيوبوليتيكا في الدراسات الجغرافية تتماشى مع جيبيوليتيكا النص الأدبي، لأن كلاً منهما يتعامل مع المكان على الرغم من التباين في طريقة المعالجة المكانية لكلا العلمين (علم الجغرافيا – علم النص). ذلك أن وسائل الاتصال قد ألغت الفواصل الدقيقة بين العلوم الإنسانية مع بعضها البعض وبينها وبين العلوم التطبيقية.

ج – إن الاغتراب الذي تعيشه الشخصية المعاصرة، نتيجة انقلاب المواضعات السياسية والاقتصادية والثقافية والحضارية، يؤثر إلى حد كبير في ممارساتها الحياتية، فنجد الشخصية تنتقل من حالة إلى أخرى، ومن موقف لآخر، ومن رؤية فكرية لأخرى، وهذا الانتقال يؤدي بدوره إلى تغيير أو تحويل أو تداخل في بنية الشكل الأدبي. ومن ثم يطغى شكل ما، يعبر عن رؤية فكرية معينة، على شكل آخر، يعبر عن رؤية فكرية أخرى، وفقاً للرؤية التي يتبناها السارد ويحملها النص ويقودها الشكل.

ومن ثم ليس غريباً أن تتغير الرؤية الفكرية، نتيجة حالة الاغتراب التي تعيشها الذات الإنسانية، حيث تعاني الذات حالة من الانفصال عن الأنا الجماعية، وأحياناً تنفصل عن ذاتها، ويحدث هذا الانفصال نتيجة لسلب المعرفة الحرية، والتناقض القائم في الواقع المعيش بين ما هو كائن وما يجب أن يكون

وحينئذ ينتقل الكاتب المعبر عن الذات المغتربة، إلى شكل نصي تعبيري، يتوافق والرؤية الكامنة في وعيه. وهنا يحدث تداخل الأشكال أو تغير الشكل النصي وفقاً لتغير الرؤية. أو بمعنى آخر، يحدث تغير في جغرافية النص نتيجة التغير في الرؤية التي أفرزت هذا النص.

د – إن تعدد الأشكال الروائية وتداخلها، مع بعضها البعض، إما في نسيج الروايات المتعددة، أو في نسيج الرواية الواحدة، فتارة يتشكل النص

تشكلاً حكائياً وتارة أخرى يتشكل تشكلاً شعرياً وتارة ثالثة يتشكل تشكلاً مسرحياً أو مقالياً أو صحفياً أو غيره . يرجع إلى تحول الرؤية الفكرية للكاتب، التي يستتبعها تحول في بنية الشكل الروائي . كما يرجع إلى قابلية النص للتأويل والتشكيل.

وعلى الرغم من تعدد الشكل الجيوبوليتيكي في كثير من الأجناس الأدبية، لا سيما الشعر والرواية والقصة القصيرة والمسرح، إلا أننا سنقتصر في هذا الموضع على الشكل الروائي الخليجي، وبخاصة الرواية السعودية المعاصرة، لكونها أسبق التجارب الروائية الخليجية التي نشأت في بدايات الثلث الثاني من القرن العشرين الميلادي

ونخلص من ذلك إلى أن مفهوم الجيوبوليتيكا في النص الروائي يعنى به التغير الذي يطرأ على جغرافية النص الروائي، نتيجة تغير الأبعاد السياسية والفكرية التي تطرأ على الواقع(3).

****

2 - الجيوبولتيكا وميلاد النص الروائي الخليجي:

* التأثير في هوية النص المكانية:

إذا عدنا إلى الوراء، قرابة مائة عام تقريباً، وافترضنا جدلاً أن نصا روائياً قد كتب في تلك الآونة في الجزيرة العربية. حينئذ سوف يطلق عليه النص الروائي في الجزيرة العربية، ويفتقر النص إلى المسميات العديدة التي طرأت عليه في القرن الأخير، مثل النص السعودي أو الكويتي أو الإماراتي أو العُماني، أو غير ذلك من المسميات الجغرافية التي طرأت عليه، نتيجة التغير الجيوبوليتيكي. **ومن ثم فإن أول تحول حدث للنص الروائي طرأ على هوية النص. ذلك أن التغير الجيوبوليتيكي الذي طرأ على جغرافية الجزيرة العربية انعكس على جغرافية النص الأدبي عامة والروائي بخاصة.**

هذا الانعكاس أثر بدوره في نشأة النص الروائي وتطوره لاسيما ميلاد النص الروائي في كل بلد من البلدان الخليجية. ففي الوقت الذي ولد النص الروائي مبكراً في السعودية والكويت وسلطنة عمان، حيث تعود إرهاصاته إلي العقد الرابع من القرن العشرين الميلادي، في السعودية، وبداية النصف الثاني من القرن العشرين، في الكويت، وبداية الستينيات من القرن الماضي الميلادي، في سلطنة عُمان، نجد أن إرهاصات الميلاد لهذا النص تأخرت في كل من البحرين والإمارات العربية وقطر، نتيجة التغير الجيوبوليتيكي الذي طرأ على جغرافية الجزيرة العربية في القرن الأخير .

وفي الوقت الذي اقتصر فيه مصطلح الرواية الخليجية على دول مجلس التعاون الخليجي. افتقر النص الروائي اليمني إلى هذه التسمية خضوعاً للرؤية الجيوبوليتيكية، أي أن الذي يتحكم في تضاريس النص هو الفكر الجيوبوليتيكي المعتمد على الرؤية السياسية، والتي تتحكم بدورها في التضاريس الجغرافية للأرض، ومن ثم تتحكم في تضاريس النص الروائي. لأن آراء الجيوبوليتيكي تختلف باختلاف الأوضاع الجغرافية التي تتغير بتغير تكنولوجيا الإنسان وما ينطوي عليه ذلك من مفاهيم وقوى جديدة لذات الأرض.

* التأثير في هوية النص الزمانية:

ولا يقف التغير الجيوبوليتيكي للنص عند حد تغير هوية النص المكاني، بل تعدى ذلك إلى مراحل التطور التي مر بها النص الخليجي، أي الهوية الزمانية، إذ على الرغم من تشابه مراحل تطور الرواية العربية عامة، والخليجية بخاصة، التي بدأت بالإرهاصات الأولى للرواية، أو ما نطلق عليه بالرواية التعليمية، ثم مرحلة التشكيل الفني، أو ما نطلق عليه بالرواية الفنية، ثم الرواية الرومانسية والواقعية ونهاية بالرمزية. إلا أن التغير الجيوبوليتيكي الذي طرأ على الجزيرة العربية في القرن الأخير انعكس على جيوبولوتيكا النص الروائي، من حيث تطور هذه المراحل:

* إن مرحلة إرهاصات النص الروائي في السعودية بدأت في الثلاثينيات من القرن الماضي الميلادي، وفي الكويت ظهرت إرهاصات هذه المرحلة عام 1948م برواية «آلام صديق» كتبها فرحان راشد الفرحان. ثم «قسوة الأقدار» لصبيحة المشاري سنة 1960م، و«الحرمان» لنورية السداني سنة 1968م و«أيتها الصغيرة» لخليل محمد الوادي 1970م. وفي سلطنة عُمان تعد رواية «ملائكة الجبل الأخضر» لعبدالله الطائي سنة 1963م من بواكير روايات هذه المرحلة الأولية في الأدب العُماني الحديث.

* وفي البحرين تعد رواية الجذوة لمحمد عبدالملك سنة 1982م والحصاد لفوزية رشيد سنة 1983م وأغنية الماء والنار لعلي عبدالله خليفة سنة 1988م في بواكير الرواية البحرينية. وفي الإمارات تعتبر رواية شاهندة لراشد عبدالله أول رواية مطبوعة في دولة الإمارات، وهي مؤرخة في يناير 1976م، وإن كانت بعض الدراسات تشير إلى صدورها في 1971م[4].

* وفي قطر تعد الكاتبة دلال خليفة 1993م أول روائية قطرية ظهر لها عدد من الأعمال الروائية، ومن أعمالها الروائية أشجار البراري البعيدة سنة 1993م، ومن البحار القديم إليك، ودنيانا.

ومن ثم يتضح أن التشكيل الجيوبوليتيكي للواقع السياسي والاجتماعي قد أثر في التضاريس المكانية للنص على مستوى هوية النص من ناحية، وتغير جغرافيته من ناحية ثانية، وزمن ميلاده من ناحية ثالثة.

* إن الإرهاصات الأولى للنص السعودي تشكلت في أوائل الثلاثينيات وتمركزت النصوص في المدن الكبرى، مثل الرياض وجدة والمدينة المنورة ومكة المكرمة والدمام والإحساء، وهي أماكن ولادة النص، بينما تضاريسه قد تمتد داخل المملكة وخارجها .على حين أن الإرهاصات

الأولى للرواية في الكويت تشكلت في نهايات النصف الأول من القرن العشرين وتشكلت تضاريس النص وميلاد النص في مدينة الكويت.أما في سلطنة عُمان فقد تشكلت إرهاصات هذه النصوص الروائية الأولية في بدايات الستينيات. وفي الإمارات تشكل ميلاد النصوص الروائية في مرحلة السبعينيات من القرن الماضي. على حين أنها تأخرت في قطر إلى بدايات التسعينيات .

ولعل هذا التفاوت الزمني لميلاد هذه النصوص الروائية وهويتها المكانية يرجع إلى الرؤية الفكرية الجيوبوليتيكية التي سيطرت على الواقع الخليجي في القرن الأخير على أن هذا التفاوت الزمني والمكاني لميلاد النص الروائي الخليجي لا ينفي اعتماد هذه النصوص الروائية الأولية على بعض السمات المشتركة فيما بينها.

وهكذا في بقية المراحل التاريخية للرواية الخليجية، بدايةً من مرحلة الإرهاصات الأولى، أو ما نطلق عليه بمرحلة الرواية التعليمية، مروراً بالمراحل الفنية والرومانسية والواقعية، ونهاية بالرمزية، نجد أن التشكيل النصي يختلف باختلاف التشكيل الجيوبوليتيكي للواقع المعيش، فكل مرحلة تتطلب تشكيلاً جيوبوليتيكا معيناً في جغرافية الواقع، وهي بدورها تتوافق مع جغرافية النص الروائي؛ أي أن جغرافية النص الروائي تتشكل وفق التشكيل الجيوبولتيكي لجغرافية الواقع.

وهذا التشكيل الجيوبوليتيكي للنص، إما أن يكون خارجياً على مستوى التضاريس الخارجية للنص، أو داخلياً على مستوى التضاريس الزمكانية والتيوجرافية واللغوية للنص. وهي تشكل مباحث مستحدثة في النص الروائي بعامة والخليجي بخاصة. وهذه المباحث في حاجة لجهود الباحثين والنقاد لمناقشة هذه القضية المتعددة الرؤى والأبعاد.

3 - الجيوبوليتيكا وتطور النص الروائي السعودي:

نقف عند الرواية السعودية، على سبيل التمثيل، ويرجع سبب الاختيار لكونها أسبق البلدان الخليجية في نشأة فن الرواية، وبها تجارب روائية متطورة تدريجيا على مدى ثمانين عاماً تقريباً. فضلاً عن تنوع تجارب الروائيين، وبخاصة العقدين السابقين؛ ونظن أن الرواية السعودية مرت بعدة مراحل هي:

1. **مرحلة الإرهاصات الأولى «المرحلة التعليمية» 1930-1959م.**
2. **مرحل التشكيل الفني وإرهاصات الرومانسية. 1960-1980م.**
3. **مرحلة التشكيل الرومانسي وإرهاصات الواقعية 1980-1990م.**
4. **مرحلة التشكيل الواقعي وإرهاصات الرمزية 1991-2009م (الآن).**

وقد جاءت هذه المراحل على النحو التالي:

(أ): مرحلة الإرهاصات الأولى « المرحلة التعليمية » :

وقد اتسمت بمجموعة من السمات الفنية والموضوعية، منها تداخل الأشكال الروائية الأدبية، مثل القصة والرواية والمسرحية والمقالة القصصية وغيرها. واعتمادها على التراث الشعبي الحكائي. وعدم النضج الفني في الرؤية والأداة. واعتمادها على إبراز الجوانب الأخلاقية والوعظية والإرشادية والنزعة الإصلاحية. واستخدامها للغة المعجمية التراثية في بعض الأعمال، وقد تمثلت هذه المرحلة في أعمال الكتاب الموضحين في الجدول التالي بدايةً من 1930-1959م[5].

أهم روايات المرحلة الأولى التعليمية

الكاتب	الرواية	سنة النشر
عبدالقدوس الأنصاري	التوأمان (رواية أدبية علمية اجتماعية)	1930
صلاح سلام	فتاة البسفور	1931
محمد عبدالله الجوهري	الانتقام الطبيعي (رواية علمية أدبية أخلاقية اجتماعية)	1935
أحمد السباعي	فكرة	1948
محمد علي مغربي	البعث	1948
محمد عمر توفيق	الزوجة والصديق	1950
عبدالسلام هاشم حافظ	سمراء الحجازية	1955
محمود عيسى المشهدي	ابتسام	1957

(ب): مرحلة التشكيل الفني وإرهاصات الرومانسية 1960-1980م:

وأهم سماتها اكتمال العناصر الفنية للرواية. وتعبيرها عن الواقع إلى حد كبير. وتنوع التجربة الروائية وظهور الرواية التاريخية.وتجاوزها للغة المعجمية واستخدامها لغة الحياة اليومية، وتجاوزها للتداخل في الأشكال الأدبية، واستخدامها بعض قضايا الواقع مادة للتعبير الروائي، وقد تمثلت هذه المرحلة في أعمال بعض الكتاب الموضحة أعمالهم في الجدول التالي:

أهم روايات التشكيل الفني وإرهاصات الرومانسية

الكاتب	الرواية	سنة النشر
حامد دمنهوري	ثمن التضحية	1959
إبراهيم الناصر	ثقب في رداء الليل	1961
محمد سعيد دفتردار	الأفندي	1961

أهم روايات التشكيل الفني وإرهاصات الرومانسية

الكاتـــــب	الروايـــــة	سنة النشر
	الحاجة فلحة	1961
سميرة خاشقجي	ودعت آمالي	1961
	ذكريات دامعة	1962
	بريق عينيك	1963
حامد دمنهوري	ومرت الأيام	1963
محمد زارع عقيل	أمير الحب (تاريخية)	1965
سميرة خاشقجي	وادي الدموع	1965
	وراء الضباب	1965
محمد عبدالله مليباري	وغربت الشمس	1966
إبراهيم الناصر	سفينة الموتى	1969
عبدالمحسن البابطين	ثمن الكفاح	1969
عبدالرزاق المالكي	ابن الصحراء	1970
هند باغفار	البراءة المفقودة	1972
سميرة خاشقجي	قطرات من الدموع	1973
	مأتم الورد	1973
غالب حمزة أبو الفرج	الشياطين الحمر	1976
هدي الرشيد	غداً سيكون الخميس	1976
إبراهيم الناصر	عذراء المنفى	1978
محمد عبده يماني	اليد السفلى	1979
	مشرد بلا خطيئة	1979

(ج): مرحلة التشكيل الرومانسي وإرهاصات الواقعية 1980 - 1990م:

واتسمت هذه المرحلة بالتعبير عن قضايا الواقع المعيش. واعتمادها على الخصائص الفنية الواقعية للرواية، واستخدامها الواقع مادة للتعبير، واستخدام لغة الحياة اليومية الواقعية، والاعتماد على المكان الواقعي، واستخدام موضوعات واقعية كالزواج والطلاق وغيره، وأبرز كتاب هذه المرحلة هم:

م	الكاتب	الرواية	سنة النشر
1	إبراهيم الناصر	غيوب الخريف	1988
2	عبدالعزيز المشري	الوسمة	1985
		الغيوم ومنابت الشجر	1989
3	عبدالعزيز الصعقبي	رائحة الفحم	1988
4	حمزة بوقري	سقيفة الصفا	1984
5	رجاء عالم	4/ صفر	1987
6	عصام خوقير	الدوامة	1980
		زوجتي وأنا	1983
		سوف يأتي الحب	1990
7	أمل شطا	غداً أنسى	1980
8	محمد زارع عقيل	ليلة في الظلام	1980
		بين جيلين	1981
		أميرة الحب	1990
9	صفية عنبر	وهج من رماد السنين	1988
10	غالب حمزة أبو الفرج	امرأة لا بقايا	1983
		امرأة مختلفة	1983

م	الكاتـــــب	الروايـــــة	سنة النشر
		سنوات الضياع	1980
		سنوات معه	1987
		الشياطين الحمر والمسيرة الخضراء (روايتان)	1983
		غرباء وبلا وطن	1981
11	سلطان سعد القحطاني	زائر المساء	1981
		طائر بلا جناح	1981
12	عبدالله سعيد جمعان	القصاص	1990
13	أحمد الدويحي	ريحانة	1991

(د): مرحلة التشكيل الواقعي وإرهاصات الرمزية 1991-2009م:

واتسمت هذه المرحلة بإبراز قضية التحولات الاجتماعية، مثل قضية المرأة والانحراف السلوكي والفكري، والهجرة من القرية إلى المدينة، ومن الوطن إلى الخارج، واستخدام الأنماط الرمزية المختلفة، ومنها توظيف التراث، واستخدام أشكال فنية مستحدثة مثل شكل السيرة وغيرها، وشيوع ملامح تيار الوعي في الرواية السعودية. واستخدام ملامح فنية مستحدثة على مستوى اللغة والحدث والشخصية والزمان والمكان، وأبرز كتاب هذه المرحلة:

م	الكاتـــــب	الروايـــــة	سنة النشر
1	غازي القصيبي	شقة الحرية	1994
		العصفورية	1996
		سبعة	1998

م	الكاتـــــب	الروايـــــة	سنة النشر
		دنسكو	2000
		حكاية حب	2001
		رجل جاء وذهب	2002
		سلمى	2002
		سعادة السفير	2003
		الجنية	2006
2	رجاء عالم	طريق الحرير	1995
		سيدي وجدانه	1998
		مسري يا رقيب	1997
		حبي	2000
		خاتم	2001
		موقد الطير	2002
3	نورة الغامدي	وجهة البوصلة	2002
4	عبده خال	الموت يمر من هنا	1995
		مدن تأكل العشب	1998
		الأيام لا تخبيء أحد	2002
		الطين	2002
		نباح	2003
		فسوق	2005
5	قماشة العليان	بكاء تحت المطر	2000
		بيت من زجاج	2000
		أنثى العنكبوت	2002
		عيون قذرة	2005
		عيون على السماء	1999

م	الكاتـــــب	الروايـــــة	سنة النشر
6	ليلى الجهني	الفردوس اليباب	1998
		جاهلية	2006
7	يوسف المحيميد	فخاخ الرائحة	2003
		القارورة	2004
		لغط موتي	2002
		نزهة الدلفين	2006
8	أميمة الخميس	البحريات	2006
9	محمد علوان	سقف الكفاية	2002
		صوفيا	2004
10	عبدالحفيظ الشمري	فيضة الرعد	2001
		جرف الخفايا	2004
		غميس الجوع	2006
11	عواض العصيمي	أكثر من صورة وعود كبريت	2003
		قنص	2005
12	نداء حسين أبو علي	ومرت الأيام	1998
		للقلب وجوه أخرى	1998
		مزامير من ورق	2003
13	صفية عنبر	افتقدتك يوم أحببتك	1995
		جمعتنا الصدفة وفرقتنا التقاليد	1995
		أنت حبيبي لن نفترق معاً إلى الأبد	1999
		باسمة بين الدموع	2001
14	نسرين غندور	النهر الثالث	2006
15	مها الفيصل	توبة وسلىً	2003
		سفينة وأميرة الظلال	2003

م	الكاتـــــب	الروايـــــة	سنة النشر
16	سلطان القحطاني	خطوات على جبال اليمن	2000
		سوق الحميدية	2007
17	عبدالعزيز المشري	الحصون (ديك الشيبة)	1992
		ريح الكادي	1993
		في عشق حتى	1996
		صالحة	1997
		المغزول	2006
18	تركي الحمد	أطياف الأزقة المهجورة (العداوة)	1997
		أطياف الأزقة المهجورة (الشمس)	1997
		أطياف الأزقة المهجورة (الكراديب)	1997
		شرق الوادي	1999
		جروح الذاكرة	2001
		ريح الجنة	2005
19	عبدالرحمن منيف	شرق المتوسط مرة أخرى	1991
		أرض السواد	1999
		أم النذور	2005
20	رجاء الصانع	بنات الرياض	2005
21	بدرية البشر	هند والعسكر	2006
22	عبدالله العنقري	الحفائر تتنفس	2001
23	عبدالله ثابت	الإرهابي	2005
24	هاجر المكي	غير .. وغير	2004
25	أحمد الدويحي	أواني الورد	2001
		المكتوب مرة أخرى	2003
		مدن الدخان	2007

م	الكاتـــب	الروايــــة	سنة النشر
26	سارة العليوي	سعوديات لعبة المرآة	2006
27	صبا الحرز	الآخرون	2008

* مواكبة نشأة الرواية بتوحيد الدولة السعودية:

ويتضح من تتابع هذه المراحل مدي توافق التغير الجيوبوليتيكي في الواقع المعيش مع التغير الجيوبوليتيكي في النص الروائي. إذ ليس مصادفةً أن تظهر الإرهاصات الأولى للرواية السعودية مواكبة إرهاصات توحيد الدولة السعودية، فقد صدرت الروائية الأولى لعبدالقدوس الانصاري سنة 1930م، والمحاولة الثانية لصالح سلام بعنوان «فتاة البسفور» سنة 1931م، والمحاولة الثالثة لمحمد نور عبدالله الجوهري بعنوان «الانتقام الطبيعي» سنة 1935م. وفي عام 1932م صدر مرسوم ملكي بتوحيد البلاد تحت اسم واحد هو «المملكة العربية السعودية».

* توافق مراحل التطور وسماتها مع تطور الرؤية السياسية والاجتماعية:

وظهور السمات الأولى للرواية التعليمية السعودية من حيث المباشرة والخطابية والوعظ والإرشاد والدعوة إلى الجوانب الأخلاقية والقيم المحافظة يوافق والرؤية الجيوبوليتيكية التي وحدت الدولة السعودية، والتي عنيت بالدعوات الإصلاحية والمحافظة على القيم الاجتماعية فضلاً عن اكتشاف البترول في تلك الآونة، مما جعل البلاد تتقدم صوب التنمية التعليمية والاجتماعية وغيرها، ومن ثم تنعكس على ميلاد الرواية.

وهنا نجد توافقاً بين الرؤية الجيوبوليتيكية للواقع، من حيث توحيد البلاد جغرافياً، وتوافق السمات الفنية للرواية التعليمية السعودية مع

بعضها البعض من ناحية أخري، ومع الدعوات الإرشادية والأخلاقية من ناحية ثالثة، ونظن أن مرحلة الصراعات السياسية التي سبقت مرحلة توحيد البلاد لو أنها استمرت لتأخر ميلاد الإرهاصات الأولى للرواية السعودية، وليس التوحيد فحسب، ولكن واكب هذه المرحلة التنمية الحياتية في البلاد مع اكتشاف البترول وانتشار المدارس والمعاهد والمؤسسات التعليمية الأساسية في تلك الآونة.

* التفتت الجغرافي والتفتت النصي:

ولو أن مجتمعاً من المجتمعات تفتت جغرافياً، نتيجة تغير الرؤى السياسية، فسوف ينعكس ذلك على جغرافية النص وتضاريسه، من حيث الرؤية والأداة والتشكيل. ومع تطور الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية في العقود التالية تطور التشكيل الروائي الفني في مرحلة الستينيات والسبعينيات، وتحول النص من تشكيل تعليمي للنص إلى تشكيل فني للنص وفق تطور أدوات المجتمع وآلياته، وتطور جغرافية الواقع المعيش، إذ ليست المدن السعودية القائمة في العقدين الأخيرين هي نفسها التي كانت منذ خمسة عقود من الزمان، فهذا التغير الجيوبوليتيكي لجغرافية الواقع يؤثر في التشكيل الجيوبوليتيكي للنص الروائي والعودة إلى جدول مرحلة التشكيل الفني وإرهاصات الرومانسية نجد أكثر من عشرين رواية سعودية تقريباً تأثرت بهذا الشكل الفني وأبرزها روايات إبراهيم الناصر وحامد دمنهوري وسميرة خاشقجي وغالب حمزة أبو الفرج، وغيرهم.

* تطور النص والتطور الجيوبوليتيكي:

1. ومع تطور الواقع الجغرافي للمدن والقرى والحياة الاجتماعية فيها في الثمانينيات برز التشكيل الرومانسي للرواية السعودية، وعني بالمعالجات الحالمة للقضايا والأحداث، كما في بعض أعمال غالب حمزة ومحمد

زارع عقيل وصفية عنبر، لكن هذه المعالجات الروائية تزامنت مع إرهاصات الواقعية، كما في بعض أعمال إبراهيم الناصر وعبدالعزيز المشري ورجاء عالم وأمل شطا. لكن التشكيل الروائي في تلك الفترة كان يتأرجح بين المعالجات الرومانسية والواقعية، ويرجع هذا إلى تطور الوعي الاجتماعي من ناحية وتطور جغرافية الواقع من ناحية ثانية، من حيث إنشاء الكثير من المدن والمنشآت والمؤسسات التعليمية والتخطيط العمراني المتنامي تدريجياً. وحينئذ تطورت تضاريس النص الروائي بتطور تضاريس الواقع المعيش.

2. ومع تطور الأحداث السياسية والجغرافية في منطقة الخليج، بدايةً من حرب الخليج وغزو العراق للكويت سنة 1990م، مروراً بأحداث الحادي عشر من سبتمبر 2001م وسقوط بغداد سنة 2003م، وتداعي الأحداث السياسية على المنطقة العربية التي تنذر بالتقسيم لكثير من بلدان العالم العربي، أخذت الرواية السعودية خلال هذه المرحلة الأخيرة تتأرجح بين التشكيل الواقعي والرمزي، أي بين تطلع الكاتب للتعبير عن الواقع المعيش، ورفضه لهذا الواقع، وتطلعه لواقع جديد. ومن ثم ظل النص الروائي متأجحاً بين التضاريس الواقعية والرمزية طوال هذه الفترة، وإن كانت ملامح الرمزية أخذت في التطور في الآونة الأخيرة، أي أنها انسلخت من عباءة الواقعية التسجيلية والنقدية والفنية، إلى عباءة التشكيل الرمزي. وما كان ذلك يحدث لولا التغيير الذي حدث في التشكيل الجيوبوليتيكي للواقع المعيش في العقدين الأخيرين، وليس أدل على ذلك من تطور التشكيل الروائي في هذه المرحلة.

* وأبرز كتاب هذه المرحلة الذين تراوحت أعمالهم بين التشكيل الواقعي والرمزي، هم: القصيبي، ورجاء عالم، وقماشة العليان، وتركي الحمد، وليلى الجهني، ونورة الغامدي، وعبده خال، وغيرهم، كما نجد ذلك

أيضاً في بعض أعمال جيل الشباب من الروائيين والروائيات الذين ظهرت أعمالهم في العقد الأخير.

* وهذه المرحلة تعد أخصب المراحل التي مرت بها الرواية السعودية منذ نشأتها، وكان انعكاس التشكيل الجيوبوليتيكي الواقعي بارزاً في تشكيل تضاريس النص الروائي للأسباب التي ذكرناها آنفاً.

ثانياً: المبحث التطبيقي:

نقف على سبيل التمثيل عند رواية واحدة من الروايات السعودية التي صدرت في العقد الأخير، وهي رواية «وجهة البوصلة» لنورة الغامدي، ليس لكونها أفضل رواية سعودية، ولكن لكونها واحدة من الروايات التي صدرت في العقد الأخير وأفادت من التجارب الطويلة التي سبقتها في مسيرة الرواية السعودية، وهي أنموذج على – سبيل التمثيل وليس التفضيل – للتطبيق على جيوبوليتيكا النص الروائي السعودي. فضلاً عن مزجها بين الرؤية والأداة في نسيج الرواية، كما أنها تمثل واحدة من الروايات السعودية التي عنيت بالملامح الفنية المستحدثة، فتضافرت فيها بعض سمات الواقعية الجديدة وإرهاصات التشكيل الرمزي. كما أن تضاريس التشكيل الجيوبوليتيكي شكل ملمحاً جوهرياً في نسيجها، ومن ثم نعنى في هذه الرواية بجانبين، هما: الأول: الجيوبوليتيكا الداخلية للنص.

الثاني: الجيوبوليتيكا الخارجية للنص.

أولاً: الجيوبوليتيكا الداخلية للنص «التضاريس الداخلية للنص»:

ويعني بها التضاريس المكانية والتيوجرافية التي تشكلت في النص وفقاً للرؤية الجيوبوليتيكية الواقعية، أي وفقاً للرؤية السياسية التي شكلت التضاريس الجغرافية في المكان الواقعي، وانعكست بدورها علي

التضاريس المكانية والتيبوجرافية واللغوية في النص. ومن ثم تنقسم الجيوبوليتيكا الداخلية للنص إلي ثلاثة جوانب، هي:

1. التضاريس المكانية.
2. التضاريس التيبوجرافية.
3. التضاريس الدلالية.

1. التضاريس المكانية:

ويعنى بها تضاريس المكان في الرواية التي شكلت ملمحاً جوهرياً فيها وفقاً لجيوبوليتيكا الواقع المعيش وتتتابع هذه التضاريس المكانية في النص، كما هو موضح في جدول مسار التضاريس المكانية في الرواية، علي النحو التالي:

مسار التضاريس المكانية النصية في وجهة البوصلة

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	التضاريس المكانيـة	التضاريس الدلالية
1	15-9	الحاضر	استحضار الراوية صوت محبوبها بانكسار شديد مع تناص شعري لأمل دنقل واستمرار الحوار في حالات تيار الشعور من خلال تداعي صورة المكان المرجو.	البيئة المكانية للساردة بقسوتها الصحراوية وبحرها المالح وظلمتها الداكنة وعروس بحرها الضائعة بحثاً عن واحة للأمان والدفء.	ارتباط المكان بالقسوة والخلاص في آن واحد، فهو مكان طارد عندما يكون واقعياً ومكان أليف حينما يكون حلماً أو واقعاً مرجواً ص 10، ص 13.
2	21-16	الحاضر	استحضار مكان الجد الكبير «السبتي» ص17 وارتباطة بالوادي	– الوادي العظيم الذي يعيش فيه السبتي ص 17.	– ارتباط المكان الأسطوري بالشخصية

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	التضاريس المكانية	التضاريس الدلالية
			العظيم وتمرد السبتي الصغير على الجد الكبير لأنه حينما قدم من جبال السراة إلى الوادي العظيم اعترضه الجد الكبير ونهب ماله ونصف عبيده وابتلع أمه المريضة ص 17. – حكايات «بركة» للصبية عن الجد العظيم. – وصف بركة ابنه ثم السبتي للجد الكبير بالبرزخ ص 18. – تمرد السبتي على الجد الكبير الذي حرم أمه من قبر لها في الوادي. – وصف جزئيات الوادي الكبير والخفيض ص 19. – وصف مشاهدة الساردة للسبتي قبل موته. – مشهد ذهاب الساردة للعمل في مدرستها بوسط المدينة مارة بمقبرة الوادي تحيي أمواتها ص 21.	– انحدار الجد الكبير من اليمن وعسير وهنا نجد البعد الجيوبوليتيكي للمكان. فالجد القديم جيوبوليتيكيا ينتمي لجنوب الجزيرة. – لعب الصبية والبنات في ساحة الوادي العظيم عند المسجد وشجرة التوت ص 17. – استحضار الراوية للوادي العظيم في صيف 99 عندما هبت عواصف وأمطار وغيرت كل شيء. – تحول مكان المسجد إلى أثر بعد أن غضب الجد العظيم لبعد المسجد عنه ص 19 وهو مسجد العيد بالوادي. – الوادي الخفيض بأشجاره ومياهه وسقوفه وبنيانه ص 19.	الأسطورية مثل شخصية السبتي ص 17. – محاولة تمرد الشخصية على المكان الذي يمثل القداسة الأبدية ص 18. – ارتباط المكان بالبعد الرمزي حيث لا تغيير للمكان وسلطة السبتي إلا بهبوب العواصف والأمطار. – محاولة تمرد الشخصية. – السلطة الاجتماعية للجد الكبير تفوق أي سلطة أخرى. – ارتباط المكان المقدس بقدسية الشخصية والتمرد على أحدهما تمرد على الآخر.

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	التضاريس المكانية	التضاريس الدلالية
				- وصف الوادي بقسوته وآفاقه ومخاطرة. - ضفاف الوادي وربطها بوصف الجد العظيم ص 20 وتغير بنية المكان مع مطلع القرن الماضي وهنا تصور جيوبوليتيكى ص 20.	
3	25-22	الحاضر	- استحضار قداسة الشخصية والمكان ممثلة في السنين ص 22. - استحضار صورة فضة وهي تسير مع الساردة ليلاً في مكان معزول يرددون مقاطع من أغنية لأم كلثوم ص 23. - تطلع الساردة وفضة للسفر إلى جدة ص 24 من خلال تيار الوعي. - استحضارها لزواج حمود من فضة بينما كانت تحب ثامر.	- قدسية المكان في الوادي العظيم. - مكان لقاء فضة والساردة في الوادي بعيداً عن الأنظار في هداة الليل عن طريق الوعي المتداعي على الساردة. - جدة المكان المرجو الذي يذكرها بالمنزل القديم ص 24. - تحول معبد الحب المفتوح إلى مغلق في ص 99عندما أغلقت هاتفها الخاص.	- ارتباط المكان والشخصية بالخصوبة والتجدد والحياة. - تطلع الشخصية لمكان واحد تنشد فيه للحب والأمان ممثلاً في جدة.
4	33-26	الحاضر	- استحضار حرب الخليج في صحراء	- حرب الخليج. - مدينة جدة.	- ارتباط الصراع بين عذبة وفضة زوجتا

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	التضاريس المكانية	التضاريس الدلالية
			العرب ووصول فضة إلى جدة بصحبة حمود وهو ينهرها في المطار الا تنادي بأسماء النساء ص 26. - استحضار صورة فضة وموتها المباغت في الوادي وقسوة الحياة حولها. - استحضار حوار الساردة وفضة حول حمود وثامر ويوسف.	- الرياض، بغداد، الكويت. - ضياع بغداد يرتبط بضياع فضة في وجهة البوصلة وهنا تشكيل جيوبوليتيكي. - صورة بغداد واقترانها بصورة فضة التي ماتت ص 31 وما تزال بغداد باقية على حالها. - البيت ارتبط بالخوف عند الساردة وفضة لوجود بركة التي تختفي في الظلمة دائماً ص 33.	حمود بالصراع بين الأشقاء الكويت بغداد الرياض، وهنا ربط بين ضياع فضة وضياع بغداد ص 27. - ربط صورة المرأة فضة بخصوبة الأرض ممثلة في بغداد ص 28. - تطلع المحبوبة للمخلص الذي لم يأت بعد وهو ثامر. - استسلام شخصية الراوية من خلال قسوة المكان والشخصية.
5	38-34	الحاضر	- تداعي حوار فضة والساردة حول ثامر. - استحضار موت فضة أثناء ولادتها للمولود.	- ارتباط المكان بشخصية فضة بالرؤية الأسطورية	- ارتباط المكان المقترن بالمرأة بالخصوبة والتجدد والحياة.
6	43-39	الحاضر	- ارتباط المكان بالموت والجهل والعبودية وموت فضة أثناء الولادة.	- مكان موت فضة أثناء الولادة.	- ارتباط المكان بالجهل والفقر والمرض والتخلف
7	49-44	الحاضر	- استحضار حوار مع مخلص لم يأت بعد وإن كان موجوداً وهو ثامر. - ربط بغداد بالمرأة.	- ارتباط المكان الرجعي بالتخلف والمرض، وارتباطه بصورة المرأة الرمز. - صورة بغداد وربطها بالمرأة.	- ارتباط المكان بالمرأة الرمز ص 46. - تطلع المرأة للمخلص الذي لم يأت بعد.

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	التضاريس المكانية	التضاريس الدلالية
8	55-50	الحاضر	– حلول شخصية فضية والراوية في روح واحدة.	– ارتباط المكان بفضة والراوية في شبه اتحاد وحلول.	– ارتباط مكان المحبين بالرؤية الأسطورية.
9	59-56	الحاضر	– موت فضة وعجز الأطباء عن إنقاذها نتيجة تقصيرهم في إسعافها ولجوئهم للمولدة بدلاً من الطبيب.	– ارتباط المكان بموت فضة في غرفتها نتيجة الجهل والتخلف.	– ارتباط المكان بالجهل والمرض والتخلف.
10	63-60	الحاضر	– الهجوم على بغداد صيف 1999 ص 60.	– ارتباط بغداد والغارة عليها عام 1999م بضياع فضة في تشكيل جيوبوليتيكي.	– ارتباط المكان بالمرأة.
11	67-64	الحاضر	– علامة هو الحلم المستحيل الذي لم يأت بعد. – ارتباط فضة بالأرض والخصوبة.	– ارتباط المكان بالمرأة بالخصوبة ص 65-67.	– المكان المقترن بالمرأة رمز للعطاء والتجدد، ص 67.
12	71-68	الحاضر	– استحضار الممارسات الحياتية بين فضة وحمود. – انتقالهم من أبها. – لقاء والد فضة بأمها في دومة الجندل. – مصاحبة والد السارد لها وأمها متوجهاً إلى الجنوب لتوصيل أمها لأهلها لأنه يريد أن يتزوج أخرى، ص 96.	– ارتباط فضة ابنة يوسف بالمكان الفقير من أمكنة العائلة التي تفرقت في أنحاء الجزيرة وهنا تشكيل جيوبوليتيكي. – استحضارها حوارها مع فضة حول حمود وشذوذه. – انتقالها مع أمها من أبها إلى الجنوب لأن أباها يريد الزواج بأخرى.	– ارتباط الترحال بالعامل الاقتصادي وقهر المرأة في أهم خصوصياتها.

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	التضاريس المكانية	التضاريس الدلالية
13	72-76		– شعور الراوية بالغربة عند هروب أمها من قسوة أبيها الذي يريد الزواج باخرى ص 73. – سردها ما دار بينها وبين فضة في البيت والمدرسة. – السبتي ينهر واحد الراوية لأن زوجته هربت منه ص 73.	– المكان الجنوبي الطارد للشخصيات حيث هربت الأم عندما أراد الزواج باخري ص 73. – المكان الجنوبي طارد للزوجة بما فيه من صرامة وقهر فالزوجة هربت والطفلة تقهرها عمتها جميلة ص74 والجد يأمر ابنه بتطليق زوجته الهاربة، والأب يسافر ويترك الطفلة مع جدها الستيني وعمتها جميلة وفضة الصغيرة.	– ارتباط المكان الجنوبي بالطرد وعدم الألفة. – المكان الطارد.
14	77-84	الحاضر	– استحضار حوار بين فضة وحمود حول عدم ركوبها مع سائق. – سردها لحوارها هاتفياً مع ثامر وعدم اللقاء في الرياض. – موت الستيني. – موت فضة وترك ثامر للبلدة.	– البلدة الجنوبية وحوار الساردة مع ثامر. – عيادة الطبيب ومرض فضة من كثرة ممارسات حمود القهرية لها.	– المكان والتقاليد الطاردة.
15	85-95	الحاضر	– استحضار حكاياتها مع فضة وعلاقتهما بثامر. – ختان ثامر للسبتي في سن 69. – انتماء ثامر للمكان	– المكان الطارد للزجة وتطليقها من زوجها بأمر الستيني. – افتتاح ثامر مستوصف لأهل القرية وحب النساء له.	– انتماء ثامر للمكان وهروبه من التقاليد ص 93. – الانتماء للمكان والهروب من ممارسات أهل الوادي ص 93.

التضاريس الدلالية	التضاريس المكانيـة	تضاريس التتابع النصي	نمط السارد	ص	ف
	- لقاء ثامر والراوية وفضة في مكة وتقبيلة لهما وتذكرها لكلمات ثامر حول حبه للقرية أكثر من المدينة ص 94.	وافتتاحه مستوصف طبي فيه. - تطلع النساء لثامر. - طلب جبر من الراوية الذهاب للبيت لقدوم والدها في طائرة الساعة التاسعة.			
- المكان الطارد لشخصيات المحبين وارتباط المرأة بالخصوبة ص 100.	- تمرد عذبة على حمود الذي أراد الزواج بفضة وسخريتها من فضة الأمة ابنة الأمة. - تمرد فضة على الواقع المكاني الذي تعيشه جميلة والستيني وحمود وجبر وكل أهل الوادي وتنعتهم بقلة الأدب ص 98.	- تذكر الساردة حوارها مع فضة حول ثامر. - اختلاء ثامر بفضة. - غضب جبر من صراحة فضة بحبها لثامر. - تمرد فضة على جبر. - تطلعها للقاء ثامر في صحراء بعيدة عن الناس.	الحاضر	100-69	16
- ارتباط الشخصية بالمكان.	- مباهج العيد في البلدة في بيت السبتي. - الانتماء للأرض وعدم بيعها. - انصياع النساء والرجال للسبتي وخوفهم منه. - الارتباط بين شخصية السبتي والوادي العظيم.	- تصوير مراسم يوم العيد في بيت عبدالرحيم الستيني. - التمسك بالأرض وعدم بيعها.	الحاضر	101-6-1	17

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	التضاريس المكانية	التضاريس الدلالية
18	111-107		– استحضار صورة الأم التي هربت من زوجها ولم تعد وهي أم فضة. – تطلعها للمحبوب الذي لم يأت بعد.	– التطلع إلى المكان الجاذب للشخصية والمحبين ص 109. – انتماء الساردة لأمها التي هربت من قسوة أبيها. – ارتباطها بمكان وسادة أمها طوال ثمانية أعوام ص 111.	– الانتماء للأم والوطن.
19	117-112	الحاضر	– سرد مكان فرح وزفاف فضة بحمود. – حديث جبر والسبتي حول عدم رضى الأول على زواج فضة من حمود لأنها صغيرة ويتيمة. – حوار فضة وجبر ويدرك سبب رفضها الزواج من حمود لأنه متزوج.	– استدعاء بيت السبتي وزفاف فضة بحمود. – رفض فضة لكنها لا تملك القرار. – التطلع للمكان الذي يقطنه ثامر.	– ارتباط المكان بالمطاردة حينا والألفة حينا آخر، فهو يرتبط بالمطاردة عند السبتي وحمود وبالألفة عند ثامر.
20	118-121	الحاضر	– لقاء فضة وثامر وحديثه عن نساء القرية. – حوار ثامر وجبر وحديثه عن سلوكه في الحياة.	– المكان الأليف بالنسبة لثامر لارتباطه بنساء القرية.	– تمرد على الواقع المعيش المليء بالمتناقضات.
21	137-122	الحاضر	– سرد الحوار بين ناريمان الراوية وعلامة. – سرد تناقضات الواقع ومفاسده.	– مكان البلدة حيث مهاتفة علامة لناريمان الراوية.	– المكان الطارد والأليف. – ارتباط المكان بالألفة والمطاردة.

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	التضاريس المكانيـة	التضاريس الدلالية
			– سرد فضة موقفها من ثامر وأنه لا يحب أحداً بها ويتسلى بكل النساء. – حوار ناريمان وعلامة حول طبيعة الشرقي والغربي في مسألة الحب. – تطلع ناريمان للمحب الحقيقي.	– مغامرات ثامر النسائية في البلدة. – المكان الأليف عند لقاء فضة ثامر أو ناريمان وثامر. – المكان الطارد عند لقائهما بالسبتي أو حمود.	
22	147-138	الحاضر	– رحيل ثامر من البلدة إلى جدة يوم موت فضة. – حوار فضة وجبر حول علاقتهما بثامر وتمردها على الواقع. – طقوس الأفراح من هدايا وزغاريد وممارسات ليلة الزفاف بفضة. – انتقاد فضة لهذه الطقوس التي تتحول فيها المرأة على سلعة 141. – ليلة زفاف فضة نام حمود مع زوجته الأولى عذبة. – سرد جبر عن رحلته لهذه البلدة وكيف استقر بها.	– استدعاء البلدة وتحرك فضة. – رفض فضة للمكان والواقع دون فعل. – الممارسات الطقسية المكانية ليلة الزفاف. – البلدة ليلة العاصفة التي ماتت فيها أم فضة ورجال ونساء عديدون. – اختفاء جثة فضة في دار حمود السبتي وشعورهم بالفضيحة.	– المكان الطارد والأليف – مكان موت فضة والرجال والنساء في عام العواصف مكان طارد.

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	التضاريس المكانيـة	التضاريس الدلالية
			– مشهد موت أم فضة زوجة يوسف في عام العاصفة ص 145.		
23	157-148	الحاضر	– وصف البيت بأدواره متزامناً مع حرب بغداد. – استدعاء الحرب على بغداد وهروب فضة من فراش موتها. – ملاحقة جبر لسيارة الإسعاف بحثاً عن فضة. – خوف الناس من كيماوي صدام حسين ص 151 (تشكيل جيوبوليتيكي). – سرد قصة بركة لفضة عن جدتها فضة الأميرة الصحراوية الحضرمية التي اختطفها عبود السبتي.	– بيت السبتي. – قبر فضة المحشو بالقطن إلا منها. – هروب فضة من فراش موتها. – بحث ناريمان عن فضة في كل الأماكن والآبار. – تستدعي ليلة فض غشاء بكارة فضة ص 152. – الأماكن الطقسية الشعبية وارتباطها بالوعي الشعبي ص 157. – ارتباط المكان الأسطوري الشعبي بالمرأة.	– ارتباط فضة بالحرب على بغداد وارتباط المكان بالطقوس الأسطورية . – ارتباط المرأة بالخصوبة. – الطقسية الشعبية والمرأة.
24	166-158	الحاضر	– سرد بركة لابنة أخيها فضة ما حدث لجدتهم فضة الأميرة الصحراوية التي حبسها السبتي في قرية من قرى جبال السراة. – بقاء فضة الأميرة في بيت السبتي .	– بيت السبتي وحبسه لفضة الأمير الأميرة. – الرؤية الأسطورية للأعاصير والرياح عند أهل الجنوب وارتباطها بالجن وهي في الأصل سطو من رجال على نساء ضعيفات المقاومة. – عاشت أمة السيدة	– المكان رمز للحصار والموت والضياع والسطو. – النساء تعامل كمعاملة العبيد. – المكان الحاصر للنساء ورمز للعبودية والقهر.

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	التضاريس المكانيـة	التضاريس الدلالية
			- أصبحت فضة الأميرة أمه عند عبدالرحيم السبتي وعبود السبتي. - رفض عبود الزواج وانفصل عن ابن عمه عبدالرحيم السبتي. - ولادة فضة أول طفل لها من عبود ملون لكنها لم تعرف عنه شيئاً ص 165 وفي المرة الثانية ولدت بركة.	في بيت السبتي وعرضت للبيع لولا جميلة التي عطفت عليها اصبحت أسيرة ايضاً وانجبت طفلين الأول لا تعرف عنه شيئاً والثاني هو بركة.	
25	274-167	الحاضر	- استحضار كلمات علامة عن الحب والمرأة والرجل.	- المكان الأليف في الحوار العاطفي بين علامة والساردة. - المكان الطارد أثناء الأعاصير والسيل ومحاولة يوسف اخو بركة تطهيره.	- المكان الأليف والطارد.
26	186-180	الحاضر	- استحضار صورة فضة وزواج حمود منها رغماً عنها. - توقيع فضة للسبتي على وكالة يزوجها لمن يشاء. - محاصرة فضة لحمود لتنام معه ليلا تنفيذا لوصية عمتها بركة ص 176.	- بيت السبتي رمز الحصار والضياع والقهر للنساء والرجال. - إرغام السبتي لفضة على توقيع وكالة له بتزويجها ممن يشاء ص 177. - استحضار ليلة زفاف حمود وفضة وتعليق الزينات في المكان.	- المكان رمز الحصار والضياع والقهر.

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	التضاريس المكانيـة	التضاريس الدلالية
			– إخبار بركة لفضة بعرسها من حمود.	– حزن فضة الشديد لزواجها من حمود.	
27	186-180	الحاضر	– الاستعداد للسفر من القرية إلى جدة أي سفر فضة وزوجها دون بركة. – استحضار حديث بركة لفضة بأن تحج عنها. – تطلع السارية لحب علامة وتفضيله على ثامر. – تطلع فضة لثامر بالرغم من بحثه عن الجسد. – سرد فلسفة الروح والجسد في الحب.	– البيت في القرية المكان الطارد لأهله. – تطلع ناريمان لحب علامة الروحاني. – حب فضة لثامر الباحث عن الجسد. – تفضيل ناريمان علامة على ثامر.	– التطلع إلى مكان أفضل.
28	195-187	الحاضر	– الاستعداد لزواج فضة. – زواج السبتي من زينة ابنة الرعيان. – لوم بركة لجميلة نهشها في أعراض البنات. – سرد زواج أم الراوية وكيف أنها عندما عادت من علاج ابنتها في الخارج عادت لتجد زوجها متزوجاً بغيرها. – ترحيلها إلى بيت	– ارتباط المكان في البلدة بالموت. – بيت الزوج في أبها طارد للزوجة والأطفال. – هروب الزوجة إلى اسطنبول مع زواج زوجها عليها ص 193. – حملت فضة من حمود مولوداً ثم ماتت.	– المكان الطارد.

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	التضاريس المكانيـة	التضاريس الدلالية
			السبتي في الجنوب أو تطليقها إن أصرت على الهرب لأهلها. – هروبها إلى اسطنبول.		
29	204-196	الحاضر	– سرد محاولات نوم فضة مع حمود لتحمل منه. – وصايا بركة لابنة أخيها فضة بالاهتمام بنفسها وهي تنام مع حمود. – سرد كيفية جذب فضة لحمود لينام معها. – شجار عذبة مع بركة لتعاطف بركة مع ابنة أخيها فضة. – احتواء فضة لحمود بعنف جسدي رغبة في الإخصاب.	– المكان يقترن بالخصب فبيت السبتي يشهد عنفاً جسدياً صارخاً بين حمود وفضة رغبة في تخصيبها. – المكان يقترن بالحقد والكراهية عند بركة وعذبة وفضة أيضاً لكنها تغفل ذلك حتى تسيطر على حمود.	– ارتباط الجنس بالإخصاب في الرواية لا سيما إخصاب حمود وفضة.
30	211-205	الحاضر	– استحضار الساردة صورة فضة وثامر وحمود والعلاقات بينهم.	– استدعاء أماكن اللقاء بفضة وثامر والزواج والحب. – استحضار رسالة ناريمان لثامر.	– ارتباط المكان بالألفة والمطاردة.
31	220-212	الحاضر	– التطلع لعلامة لأنه حب روحاني. – استدعاء الأغنيات الشعبية للتعبير عن	– ارتباط المكان لدى السبتي بالحب حينا والقهرحينا آخر .	– مكان المستوصف تعبير عن العلم والمعرفة. – ارتباط المكان بالألفة

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	التضاريس المكانيـة	التضاريس الدلالية
			الواقع ص 213. – استحضار حوار الساردة مع جبر ونصائح جميلة لها. – استدعائها حكايات جبر الشعبية لها . – استحضارها افتتاح المستوصف الطبي.	– تهديد السبتي لبنات القرية عندما يحملن راديو أو تسجيلاً – نشأة المستوصف في القرية. – ارتباط المكان بالجد العظيم ص 218. – قيام الاحتفال بافتتاح المستوصف في بيت السبتي.	والمطاردة.
32	234-221	الحاضر	– استحضار صورة ثامر وتمردها على هذه العلاقة. – تصوير ثامر مع زينة ابنة الرعيان. – استحضار لقاءاتها بثامر وفضة. – استحضار حبها لعلامة من خلال بثورات العرافة. – علامة بالنسبة لها هو علاقة الزمن الفارقة. – استحضار صورة علامة وكلماته ولقاءاته بها.	– استحضار مكان جدة وتحميل المكان بعداً أسطورياً. – حوار السبتي مع بركة حول الجد العظيم الذي هو قبر أمه ص 234. – ارتباط قبر أم السبتي بالبعد الأسطوري ص 225. – استحضارها للأماكن التي تجمعها بفضة وثامر. – استحضار صورة ضاربة الودع ص227-228.	– ارتباط المكان جدة بالمرأة والبعد الأسطوري. – ارتباط قيم الأم (أم السبتي) في الجد العظيم بالبعد الأسطوري.
33	243-235	الحاضر	– استحضارها صورة جدتها الشمالية وأغنيتها الشعبية.	– استحضارها المكان الطارد ببيت السبتي وحمود.	– المكان الطارد.والاستسلام له.

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	التضاريس المكانية	التضاريس الدلالية
			– استحضارها زواجها من حمود لمدة ثلاثة أشهر ونصف 237. – استحضارها زيارتها للجد العظيم. – عودتها لحمود مرة أخرى بعد إصرار أبيها والسبتي ص 242. – خنوع الساردة لحياة حمود بعد أن هدها التعب والصراع.	– تطلعها لعلامة وثامر وأماكنهما. – هروبها من حمود مرة قبل موت فضة وأخرى بعد موتها وتهديد أبيها لها بالسجن في البيت عاماً كاملاً. – مكان الجد العظيم والصراع مع السبتي. – مضاجعة الجني لزينة بنت الرعيان. – عملية ختان السبتي التي أجراها ثامر. – استسلامها لأوامر السبتي والأب وعودتها لحمود.	
34	250-244	الحاضر	– استحضارها لرسالة علامة ولقاءاتهما في مكة والرياض.	– ارتباط مكان المرأة بالشجرة المقدسة. – الرياض ومكة وأماكن اللقاء. – استحضار المكان الأسطوري لاسيما أسطورة المرأة. – افتراق الساردة وعلامة لأنه غريب لو سافر بلده لا يلتقيان وإن عاد لا يستطيع أن يراها.	– ارتباط المرأة بالشجرة والخضرة ص 247-248. – المرأة الأسطورة. – المكان الطارد للمحبين.

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	التضاريس المكانية	التضاريس الدلالية
35	270-251	الحاضر	– استحضار قبر فضة وصوت علامة. – استحضار حرب بغداد وضياع فضة. – استحضار الحرب على بغداد. – سفرها برفقة أهلها إلى الجنوب في بيت السبتي وهي حزينة لأنها ستعود إلى حمود بنفسها بعد غضبها للمرة الثانية. – موت السبتي في قلب الجد العظيم وندمه أثناء الختان عما فعل من قبل وشعر بضعف شديد عند الختان والموت. – استحضار أيام امتحاناتها مع فضة في الثانوية. – انتقالها للعمل في المدرسة وتذكرها كل لقاءاتها مع ثامر. – موت السبتي وحزن زينة عليه بخلاف جميلة التي لم تحزن لكونه تزوج عليها فتاة صغيرة حسناء وهي زينة. – سخرية حمود من	– قبر فضة ومكان علامة. – حرب بغداد و«حريقها». – شروع والدها في الرحيل إلى الجنوب ص 254. – (وهنا تشكيل جيوبوليتيكي حيث تتغير تضاريس المكان بتغير المواقف السياسية). – تحزن الراوية لأن الحرب ستعيدها إلى الجنوب المكان الذي هربت منه ص 256. – قبول الساردة بحياة الاستسلام في بيت السبتي ص 257. – استحضارها موت السبتي في قلب الجد العظيم. – اعتكاف ثامر في جدة أيام الحرب. – العمل في المدرسة. – حزن زينة على السبتي وعلى الوليد في بطنها . – مراسم موت السبتي	– المكان الطارد والأليف. – الربط بين المرأة وبغداد. – ارتباط الشخصية بالوطن.

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	التضاريس المكانيـة	التضاريس الدلالية
			النساء في الجنازة لارتفاع أصواتهن. - استحضار جبر لمسيرة حياته في بيت السبتي وقسوة جميلة عليه. - حزن جبر وبكائه على السبتي.	ومكان الجنازة للرجال والنساء. - تذكر جبر لسخرية جميلة منه ويسرد لحظة وصوله من فلسطين إلى هذه الأرض ص 268-269. - استحضار فلسطين مقترنة بجبر.	
36	271-281	الحاضر	- استحضار كلمات علامة التي توحي بالنقاء والطهر. - استحضار أحاديث فضة وأماكنها. - استحضار كلام علامة عن نفسه ورحلته للوصول إلى الوادي. - سرد الحكايات الشعبية حول المرأة الحمامة ص 275. - التطلع إلى علامة المخلص الذي لم يأت بعد.	- المكان الأليف الذي يحط فيه علامة ناشراً الحب والسلام. - أماكن اللقاء بفضة. - المرأة وضياع الهوية حيث يذكر اسم فضة والساردة دون ذكر لاسم الأب في الشهادة وكأنهما نكرة ص 273. - ارتباط المرأة بالشجرة. - التطلع إلى علامة.	- علامة ارتباط رمزي أسطوري لانه روح خرجت من روح فضة إلى العالم. - ارتباط المرأة بالشجرة الأسطورية ص 274. - التطلع للرجل المخلص الذي لم يأت بعد.

يتضح من مسار التضاريس المكانية النصية في وجهة البوصلة في الجدول السابق أن التضاريس المكانية هي البطل الرئيس في هذه الرواية، وقد تشكلت وفق الرؤية الجيوبولتيكية في الواقع المعيش. من حيث الخصوصية الثقافية والبيئية والاقتصادية والحياتية لجنوب الجزيرة العربية، التي انعكست بدورها على نسيج الرواية من أولها إلى آخرها، على النحو التالي:

أ - التضاريس المكانية الواقعية:

إن هذه البيئة تتسم بقسوة الطبيعة من حيث الرياح والأمطار والهضاب والسهول والسيول وغيرها، وهذا اتضح بدوره في كل فصول الرواية، ونقف عند بعض النماذج، على سبيل التمثيل وليس الحصر، تقول الرواية: «في تلك المساءات الكئيبة بعد آذان المغرب وبعد أن تقفز الطرق الضيقة الملتفة بين المزارع من الأقدام يسقط صوتك كما تسقط فراشات المزارع على النور تحجب وتحترق» (ص 11).

وتقول في موضع آخر: «والقوم في مسيرتهم يموتون فرادى وجماعات، ومنهم من ينجو بنفسه فيستقر حيث يجد المأوى ولا يتجاوز، لذلك بقيت تلك البقعة قفراً إلا من شجر ملتف حول بعضه يخبئ في عروقه مئات الأنواع من الحشرات والزواحف السامة، وتحيطه نباتات الحلفاء القاسية وأذناب الورل البيضاء، ووسط تلك المجرات المنسية كان يحتضن الهاربون من الدم إذ ورد أن من عليه رقبة أو دم إذا ما عاونه الحظ وساقته قدماه إلى تلك البقعة فإنه يأمن لأن «المرّية» لا يلبسون أن ينكسوا «عُقلهم» داعين عليه باللعنة حيناً وبالرحمة حيناً فلقد دخل قبره المحتوم بقدميه». (ص 20).

وهكذا في معظم التشكيل المكاني للرواية نجد البيئة المكانية القاسية، ولعل هذا يرجع، ليس إلى عناصر الطبيعة الجغرافية فحسب ولكن إلى الرؤية الاستراتيجية التي تحكم مسار هذه البيئة اقتصادياً وسياسياً وعلمياً وتنموياً. فهذه الرؤية الجيوبوليتيكية هي التي فرضت على البيئة هذا المستوى من الواقع المعيش، ومن ثم انعكست هذه الرؤية على النص الروائي وجاءت الرواية معبرة عن السياق الجغرافي والحياتي المعيش في هذه البيئة.

على أن المتتبع لتشكيل المكان في الرواية يجد أنه يتطور وفق تشكيل الرؤية الجيوبوليتيكية في الواقع، فحينما كان الوادي قفراً كانت الحياة تتسم بالقهر والموت والضياع، وكان الجد الكبير الذي انحدر من اليمن وعسير

مهيمناً على الواقع الحياتي انذاك واقترنت شخصية السبتي بالجبروت والسطو والطغيان، ولكن مع التغير الجيوبوليتيكي الذي طرأ على تضاريس الواقع المعيش في جنوب الجزيرة العربية أخذت الحياة تتطور تدريجياً ونفوذ السبتي يتضاءل شيئاً فشيئاً حتى مرض ومات، ولكن بموته لا ينتهي القهر والعبودية والاستلاب، بل يمتد تدريجياً أيضاً عند ابنه حمود الذي نهر النساء وصفع بعضهن عندما علا صوتهن في جنازة أبيه.

ولذلك تقول الرواية مصورة تطور التضاريس الجغرافية الواقعية وتطورها في النص أيضاً «مع مطلع القرن الماضي بدأت على ضفاف الجد العظيم تنبت شجيرات صالحة من نخيل وأعناب وتنبح حول غرف حقيرة من الطين والتبن كلاب هزيلة تحرس المساحات الصغيرة من الحياة الخفية، التي توحي باستمرارها من خلال تلك الهيئة المهيبة التي تجلل ذلك الشيخ الذي زعزع موته قرى الوادي». (ص 20).

إن التضاريس المكانية تتحول تدريجياً من تضاريس جافة إلى تضاريس صالحة للحياة بموت السبتي الذي أشاع القسوة والجبروت في كل جنبات الوادي، لا سيما قسوته على النساء ومعاملاتهن كحيوانات بيئية ليس لها حق العيش أو الحياة إلا بأمر السبتي. وهنا نجد التطور في الرؤية السياسية للتضاريس المكانية ينعكس على تضاريس النص الروائي فتأتي التضاريس متوافقة فنياً مع تضاريس الواقع المعيش.

ولا تقف التضاريس عند هذا الحد، بل تتنوع ما بين المكان الطارد والمكان الأليف. والمكان الطارد في كل الرواية يتمثل في الوادي الذي يقطنه السبتي ويمارس فيه سطوته، حيث تموت فضة نتيجة الجهل والتخلف والمرض ويتكرر هذا المشهد مرات عديدة في تضاريس الرواية كما هو موضح في جدول مسار التضاريس المكانية . تقول الراوية: «الغرفة التي شهدت موت فضة لا تزال قائمة رغم أن جزءاً من الدار القديمة قد تهدم

وأعيد ترميمه من قبل السبتي أثناء الحرب. تلك الغرفة المربعة بنافذتها العريضة لاتزال قائمة تغري الواقف بالداخل بمشاهدة شجرة الكينا التي خرج من تحتها ملك الموت ليلف بجناحيه الكبيرين جسد فضة ويهرب به عبر السموات إلى المدى المجهول». (ص 56).

مثل هذا المشهد يتكرر كثيراً في الرواية، وكأنه يلح إلحاحاً كبيراً على الراوية. ويمثل في كل مستوياته المكان الطارد للحياة، وهذا الطرد المكاني جاء نتيجة الرؤية الجيوبوليتيكية التي تركت مثل هذه الأماكن عند الحدود الدنيا لها، فظلت على حالها من الجهل والتخلف وسطوة التقاليد الاجتماعية القاتلة للحياة، مثل عدم إسعاف فضة عندما كانت في حالات المخاض وتركها للمولدة دون علم أو دراية بتطورات الأمور الطبية.

وفي مقابل ذلك نجد تضاريس المكان الأليف الذي تتوق إليه الشخصية الروائية يتمثل في تضاريس المدن والأمكنة التي تنشد فيها الشخصية واحة الأمان والحب، تقول الراوية: «أريد غرفة صغيرة اختارها وسط مدينة ما، أسجل على حوائطها اسمي واسمك، صورك وصوري، غنائي وغناءك، أملأ أركانها بك، بعصافير الدنيا وحمام الله، أعلق على نوافذها عناقيد الوهم الزرقاء وأحلام الحياة الزهرية. أريد أن أضع في كل ركن من أركانها سريراً صغيراً وأريكة وقارورة عطر ونهراً وشلالاً وحصاناً أحمر وإبريق ماء وقنديلاً ومنديلاً». (ص 109).

وإذا كانت الراوية في أكثر من موضع هي وفضة كانتا تتوقان إلى مدينة جدة حيث يقطن ثامر، فإنه في حقيقة الأمر تتوقان إلى جدة الرمز أو المكان المرجو الذي تتطلع إليه وليست التضاريس الواقعية أو الجغرافية لمدينة جدة. إن التضاريس المكانية التي تنشد فيها الشخصية واحة الأمنيات وتحقيق أحلامها هي تضاريس مرجوة تتطلع إليها الساردة وفضة طوال الرواية.

ولم تقف التضاريس الروائية الواقعية عند حد القرى الجنوبية في الوادي العظيم، أو قرى جبال السراة أو غيرها من القرى والمدن السعودية، بل إن التشكيل الجيوبوليتيكي للمكان امتد ليشمل مدناً أخرى مثل بغداد وربط بينها وبين تضاريس الأمكنة الجنوبية، من حيث الأحداث والدمار والضياع الذي لحق بقرى الجنوب، عندما هبت العاصفة والرياح والسيول ومات كثير من الرجال والنساء والأطفال، مثلما لحق ببغداد من ضياع وتدمير وحريق إثر حرب الخليج. على أن التشكيل هنا يرتبط بالرؤية الجيوبوليتيكية بما لحق منطقة الخليج من دمار وضياع للثروات المادية والبشرية وغيرها.

فقد تأثرت بغداد واحترقت نتيجة للرؤية السياسية التي فُرضت على المنطقة العربية الخليجية في العقدين الأخيرين، ومثلما تأثرت فضة بالقرارات السلطوية التي فرضها السبتي على قريتهم، فقد تأثرت بغداد بالقرارات السياسية والعسكرية التي فُرضت عليها داخلياً وخارجياً، ومثلما ضاعت فضة في تلك الآونة فقد احترقت بغداد، وتتضح هذه التضاريس المكانية للربط بين فضة الجنوب وبغداد الشمال في الرواية، في كثير من المشاهد، نذكر منها على سبيل التمثيل وليس الحصر، مشهد حريق بغداد الثاني، تقول: «فأسوأ أنواع الحروب عندما تكون بين لصيقين، بين كائنين يجمعهما مصير واحد، تاريخ واحد، رغبات مشتركة، بغداد/ الرياض/ الكويت/ فضة، وأنا نتراشق بالموت رغم أن بعضنا ضحايا الظروف، ضحايا الجذور. يوم حريق بغداد تفتت أوصالها هناك كارثة تحوم حول قدري إن لم يكن موتاً محققاً فلا محالة سيكون موتاً معنوياً في الأيام التي تلت القصف على مواقع مستهدفة، في بغداد نعق غراب البين على سهول العشق البكر في صدري، نقر زهورها حولها إلى أقفاص من خوص محروق. النبوءة تحققت لابد أن تلتهم النيران مع بغداد امرأة لا تعرفها جهة البوصلة. فبعد الضربة

الأولى بأعوام قليلة توغلت النار القاتلة نافثة سمومها، باحثة عن البحار عن قلب أخضر لتأكله، فوجدت بعد شبق وحرق قلب فضة الثابت قرب وادي السيل العظيم. زهرة من زهور الشمس» (ص 28).

ويتكرر هذا المشهد الذي يربط بين حريق بغداد وضياع فضة في أكثر من موضع في الرواية، وتتضح الرؤية الجيوبوليتيكية من خلال التغير الذي طرأ على الرؤية السياسية العربية والدولية والتي دفعت للصراع بين العراق والكويت، وانتهت بحريق بغداد وانعكست هذه الرؤية على الإبداع الروائي الخليجي عامة وهو صراع جيوبوليتيكي في المقام الأول، ومثلما حرقت بغداد نتيجة الرؤى السياسية والجغرافية العربية والدولية، فقد ضاعت فضة بين عذبة الزوجة الأولى وحمود الزوج، والسبتي الشخصية السلطوية الفاعلة، التي أضاعت بسيطرتها على كل مقدرات الحياة في الوادي الأرض والعرض.

وهكذا نجد أن جيوبوليتيكا الواقع الحياتي في منطقة الخليج في العقدين الأخيرين، لا سيما حرب الخليج وما أعقبها من تغيرات جغرافية في تضاريس الأرض الخليجية، انعكست على نسيج الرواية فيتأثر الوادي العظيم الجنوبي في الجزيرة العربية بهذا الصراع، وتتأثر تضاريس الأرض ويصبح الوادي مقترناً بالعنف والموت والقهر والضياع، فتضيع فيه بعض القيم الإنسانية النبيلة، لاسيما قيم الحب والأمان والاستقرار، ويتضح هذا التأثير المباشر أيضاً لجيوبوليتيكا الصراع السياسي في حرب الخليج، عندما تمردت الراوية وأرادت عدم العودة لحمود، والقهر والاستعباد، الذي يريد استعمارها مرة أخرى، فيأتي الصراع السياسي والعسكري ممثلاً في قذائف وصواريخ الحرب لتجبر الساردة وأهلها للعودة للعبودية في الوادي العظيم عند السبتي تارة أخرى، وتعود لزوجها الذي تركته خوفاً من بطشه وجبروته وسخرية عذبة منها، تقول: «منتصف المساء الذي كانت نيران المدافع والقاذفات تلتهم نساء بغداد وأطفال الفرات وشيوخ دجلة وأصص

الورد المزروعة في النوافذ المشرعة. ليلتها كنا نحزم أمتعتنا باتجاه بقعة صغيرة في أقصى الجنوب وصوت والدي يرد على هاتف السبتي الذي يستعجله يا رجل الدنيا تحترق اترك مكانك حالاً» (ص 254).

وهنا تتدخل الرؤية السياسية، أو لنقل الفكر الجيوبوليتيكي، ليجعل الشخصية تغير تضاريس أمكنتها ذليلة خانعة، وأسيرة لواقع لا ذنب لها فيه، ومثلما تحولت بغداد إلى مدينة كسيرة وحزينة فقد تحولت الساردة وفضة إلى شخصيات تعاني الذل والمسكنة نتيجة إجبارهم على واقع لا يرتضونه وتخاطب فضة في تداعيات نفسية قائلة «بينما أنت يا فضة امرأة بغدادية تمازجها الأعاصير، امرأة روحها جاهزة للاستسلام لعين خفية تناورها كل ليلة، عين الموت الوشيك وأنا مخلوقة هلامية تهزأ بها سعادة وهمية .... آه يا فضة ... ألا يعملون أنهم بفعلهم الغبي سيعيدون امرأة مسكينة إلى نفس المنزل الذي هربت منه .ودخلت دار السبتي وحمود مرة أخرى ذليلة هرباً» (ص 256).

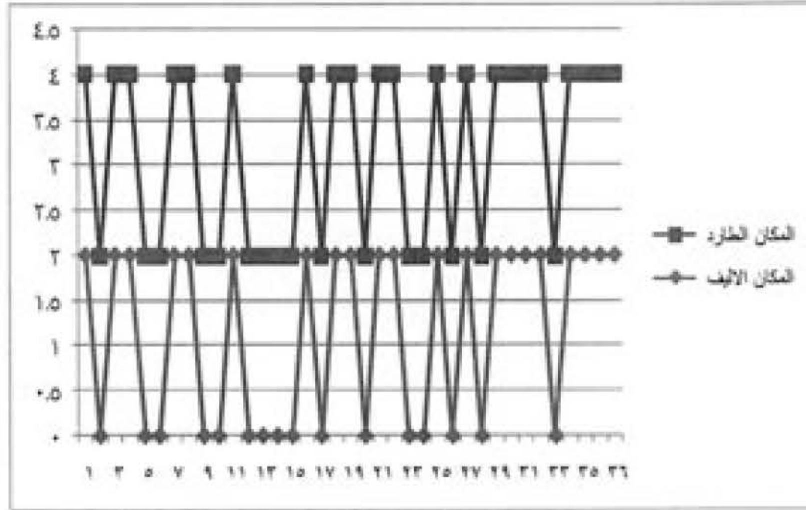
وهنا نجد الربط المباشر بين التضاريس الجغرافية والتضاريس النصية من خلال الرؤية الجيوبوليتيكية التي حددت مسار النص الروائي وتضاريسه، فالشخصية تنتقل من موضع لآخر نتيجة لتغير الرؤية الحياتية في الواقع المعيش ويتغير تبعاً لذلك تضاريسها المكانية والنصية.

ب - التضاريس المكانية السردية:

إن النص يسير وفق التضاريس المكانية في اتجاهين متضادين من حيث الدلالة، ومتكاملين من حيث البناء في آن واحد، فهما متضادان من حيث المكان الطارد والمكان الأليف، ومتكاملان من حيث كونهما يتممان معاً نسيج النص الروائي الكلي، ويتضح مسار التضاريس المكانية السردية في الرواية على النحو التالي:

مسار التضاريس المكانية السردية في الرواية

م	طبيعة تضاريس المكان		الفصل	طبيعة تضاريس المكان	
1	طارد	أليف	19	طارد	أليف
2	طارد	—	20	طارد	—
3	طارد	أليف	21	طارد	أليف
4	طارد	أليف	22	طارد	أليف
5	طارد	—	23	طارد	—
6	طارد	—	24	طارد	—
7	طارد	أليف	25	طارد	أليف
8	طارد	أليف	26	طارد	—
9	طارد	—	27	طارد	أليف
10	طارد	—	28	طارد	—
11	طارد	أليف	29	طارد	أليف
12	طارد	—	30	طارد	أليف
13	طارد	—	31	طارد	أليف
14	طارد	—	32	طارد	أليف
15	طارد	—	33	طارد	—
16	طارد	أليف	34	طارد	أليف
17	طارد	—	35	طارد	أليف
18	طارد	أليف	36	طارد	أليف



ويتضح من خلال هذه التضاريس النصية للمكان أن جميع فصول الرواية شكل المكان الطارد للشخصية مساحة كبيرة في تضاريسها، على حين أن المكان الأليف شغل مساحة أيضاً في الفصول أرقام (1، 3، 4، 7، 8، 11، 16، 18، 19، 21، 22، 25، 27، 29، 30، 31، 32، 34، 35، 36).

وهذا التتابع بدوره شكل تضاريس النص الروائي الذي جاء متوافقاً والتضاريس المكانية الواقعية. غير أن المكان الأليف في تضاريس الرواية هنا جاء على مستوى الحلم، وليس علي المستوي الواقعي. أي أن المكان الأليف كان بمثابة رؤية حلمية تتطلع إليها الراوية، أو فضة، إما من خلال المكالمات الهاتفية بينهما وبين ثامر، أو من خلال اللقاءات المختلفة التي كانت تتم بينهما وبين ثامر أيضا بعيداً عن أعين أهل الوادي لاسيما السبتي ورجالاته.

تقول الراوية مناشدة المخلص ثامر أو علامة، الذي لم يأت إلا حلماً أو صوتاً هاتفياً أو لقاءً عابراً، «أين كنت منذ زمن بعيد، ولم تأت الآن، كيف غادرتني كل هذه السنين، ثم تأتي وتحول كل شيء إلى وعود لا تهدأ جلجلتها وفيضاناتها، تقرأ لي أشعار ابن عربي، فأتجول بهداك في

الصحاري بين المرابع ووسط الخيام. وأحس ببرد التراب يحتوي باطن القدم المرتجفة، أشرب من فمك ماء «القرب» فتعج في المفاصل رائحة القطران وطعمه اللذيذ اللاذع أرى القمر بألوانه، زهراً أزرق، يسبح في الليل، ويغازل ذؤابات النخيل وزهر البرتقال الفواح» (ص 23).

وتظل فضة والساردة طوال الرواية تحلمان بالمخلص الذي لم يأت بعد، إن ثامر وعلامة حلمهما حيث الوعي والعلم والإدراك، لكن ثامر يبحث عن الجسد، إنه يناسب فضة، لكنه لا يناسب الراوية التي تبحث عن علامة الباحث عن الروح والجمال والنقاء، وكلاهما ثامر وعلامة لا يتحققان لقسوة الأعراف الاجتماعية وتباين الوعي الثقافي وسيطرة الخرافة على العلم.

ولذلك ظل المكان المستقبلي الذي يجمعهما بثامر أو علامة في عش واحد حلماً لم يتحقق بعد، فقد ماتت فضة أسيرة الخرافة وضياع الوعي، واستسلمت الراوية لأن مشكلات الواقع وتضاريسه الوعرة أقوى من حلمها الصغير حتى أنها عندما تمردت وهربت إلى بيت أبيها في أبها هرباً من قسوة الزوج «حمود» جاء الواقع السياسي مغايراً لأحلامهما، فقد اندلعت حرب الخليج وخشي أهل أبها من تساقط الصورايخ، ففروا إلى الجنوب حيث قرية السبتي، ومن ثم عادت الراوية عودة قسرية لبيت زوجها الذي فرض عليها، وكأن الرؤية الجيوبوليتيكية هنا هي التي فرضت نفسها حتى على الأحلام المستقبلية فعندما تحلم بالتمرد والتخلص من قهر الواقع يأتي الواقع الجيوبوليتيكي ليغير تضاريس حياتها، وكأن الرؤية الجيوبولتيكية هي التي تحكم مسار حياتنا ومن ثم مسار النص الروائي المعبر عن هذه الحياة.

ج – التضاريس المكانية الأسطورية للنص:

ويعني بها التضاريس الروائية النصية التي عنيت بأسطورية المكان من خلال اقترانها بالشخصية الأسطورية. وقد تمثلت في الرواية في ثلاثة أبعاد هي :

أ - التضاريس الأسطورية وشخصية المرأة .

ب - التضاريس الأسطورية وشخصية الجدالكبير .

ج - التضاريس الأسطورية والخرافة الشعبية.

1 - التضاريس الأسطورية وشخصية المرأة:

ويعنى بها التضاريس المكانية ذات الأبعاد الأسطورية التي تقترن بالمكان والمرأة في آن واحد، ولعلنا لا نجافي الحقيقة حين القول: إن هذا البعد شكل ملمحاً رئيساً في تضاريس الرواية في الفصول أرقام (2-4-5-8-11-16-23-24-29-32-34-36)، وحينما تشكل التضاريس المكانية الأسطورية مساحة كبيرة في النص الروائي تصل إلى أربعة عشر فصلاً روائياً تقترن فيها التضاريس المكانية بصورة المرأة، فلا شك أن هذه التضاريس علي المستويين الكمي والكيفي تشكل ركيزة أساسية في بناء النص وتضاريسه. ويرجع هذا إلى التغير الذي طرأ على الواقع الحياتي المعيش في منطقة الخليج بعامة والجزيرة العربية بخاصة والوادي العظيم على وجه التحديد كبنية مكانية جغرافية تأثرت بالمتغيرات السياسية، مثلما تأثرت بها البنى المكانية الأخرى محلياً وخليجياً وعربياً.

ففي أكثر من مشهد روائي تحتل تضاريس المكان المقترن بالمرأة بعداً أسطورياً، حتى إن المكان والمرأة يصبحان جسداً واحداً، تقول الرواية مجسدة أسطورية المكان وفضة لحظة صعود روحها: «رفعوها إلى الأعلى، رفعوها أكثر، أكثر لوت عنقها عكس الريح فانحلت الضفيرة السوداء وطوقت وجهها، تطاير شعرها والتف، طارت أكثر، تضاءلت الأرض، فأصبح الوادي العظيم مستطيلاً كحجم كتاب بحدود خضراء ثلاثة وواحد أسود. جمعت كفنها الأبيض الفضفاض حول جسدها الذي تخللته الريح فارتفع. لامس البرد بطنها وعمودها الفقري، احمر أنفها، غطته بكف يسارها، وباليد

الأخرى لملمت بياضها المنتفخ بالهواء قرب السحاب، تقاربت أياد صغيرة احتوتها ورفعتها أكثر، أخفضت بصرها، لم يبق من الأرض سوى جزء كمرآة صغيرة تعلو وتهبط كنقطة دم أخضر ينبض في جسد الأرض. رفعت يديها فأفلت البياض وتلاشت» (ص 37).

وهنا يتضح المزج الأسطوري بين شخصية المرأة والمكان، فالمرأة تقوم بأفعال خارقة للعادة بعد موتها وتتشكل تضاريس الأرض وفق تشكل الجسد والروح السابحة في الملكوت العلوي.

وتظل الساردة طوال الرواية تربط بين التضاريس الأسطورية للمكان وأسطورة المرأة وكلاهما يمتزج في الآخر مزجاً كلياً حتى تصبح الأرض امرأة، والمرأة أرضاً خضراء، والكاتبة أفادت من الجوانب الميثولوجية المقترنة بصورة المرأة في التراث الأسطوري القديم، من حيث ربط المرأة، بالأرض تارة وبالشجرة تارة أخرى، لأن كلاً منهما، الأرض والمرأة، يقترن بالخصب والتجدد والحياة، وعندما تقترن بالشجرة فكلاهما يوحيان بالخصوبة واستمرار الحياة، تقول الراوية في موضع آخر في الرواية للربط بين تضاريس المكان والمرأة والشجرة: «شعرت في الفترة ما بين ليلة الرياض وليلة مكة بأنني بالفعل شجرة ولست امرأة وحلمت بفضة التي تلمست أوراقي الصغيرة الندبة المعروقة بندى ليل جنوبي بارد.

– أنت شجرة.

الحلم قصير ولذيذ وحسبه أنه حلم فقط، لكنني بدأت ألاحظ نظرات الناس من حولي وصرخات أطفالي وهم يتسلقونني إبان وقت التفتح والازدهار... ... تنبهوا لكوني شجرة في حقل الكوارث الفسيح، إلا علامة ذلك المزارع العتيد الذي يدلق الماء من صخرته التي تطوق جسر الشجرة بماء إلهي» (ص 247-248).

وتصرح الراوية في أكثر من موضع بالعلاقة المباشرة بين الأرض

والشجرة والمرأة، وكلها تقترن بالخصوبة والتجدد والحياة، وطوال الرواية تحاول الساردة أن تحلم بتضاريس واقعية وحياتية، بعيدة عن القهر والعبودية والخنوع الذي تعيشه الشخصيات البسيطة بعامة والمرأة بخاصة.

2 - التضاريس الأسطورية لشخصية الجد الكبير:

إن الشخصية التي حملت رؤية أسطورية من الرجال في الرواية هي شخصية الجد الكبير، لأنه يحمل سلطة اجتماعية تفوق السلطات الحياتية الأخرى، وقد اقترن بالتضاريس الأسطورية للمكان في العديد من فصول الرواية – كما هو موضح في الجدول السابق لمسار التضاريس المكانية.

ومرجعية هذه الرؤية الأسطورية للمكان والسبتي في آن واحد ترجع إلى حالة الخوف الشديد التي أثارها في أوساط أهل القرية والهالة الخرافية التي أحاط نفسه بها، فقد جعلت منه شخصية يخشاه كل القوم، لا سيما النساء حتى أنه من فرط الخوف شكل الناس له ولأمكنته في وعيهم رؤية أسطورية تمثلت في التضاريس الأسطورية للمكان والسبتي في آن واحد.

ومثلما توحدت فضة بالمكان وأنتجت مكاناً أسطورياً يقترن بالخصب والعطاء، توحد السبتي بالمكان واقترن المكان بالخوف والأهوال المفزعة، تقول الراوية مجسدة التضاريس الأسطورية للسبتي والمكان في آن معاً، «السبتي علمنا أن الوادي العظيم يسير من بلاد اليمن حتى يغور في الأرض السبخة، قال: هذا الجد ينحدر من القمم في اليمن السعيد وعسير العسير، ويرتاح هنا، لكنه في هدأته يكون قد تملكه الغضب فيأكل نصف مزارعنا ويعطينا الرواء ويمارس سلطته الأكثر عنفاً فيعزل القرى عن بعضها ويعيدنا إلى الله وهذا الجد يعلمنا في كل عام دعاءً جديداً للرجاء والخضوع» (ص 17).

إن الجد الكبير يقترن بالوادي العظيم، وكلاهما يقترنان بالقداسة

والتبجيل والرهبة وتنعكس تضاريس المكان الأسطوري على تضاريس النص الروائي فتتشكل التضاريس الأسطورية في النص.

وهذا التشكيل للتضاريس الأسطورية المقترنة بشخصية الجد الكبير من ناحية والوادي العظيم من ناحية ثانية، إنما جاءت انعكاساً لحالات الخوف والضياع التي تعيشها الشخصية نتيجة الممارسات الحياتية المتناقضة سياسياً واقتصادياً وثقافياً، وانعكاس الرؤى السياسية على وعي الشخصية المبدعة ينتج نصاً متوافقاً وهذه الرؤى، ولما كانت الرؤية السياسية والاستراتيجية لهذه الأماكن رؤية مهمشة لذلك أنتجت هذه الخرافات الأسطورية التي لم تجد الساردة بدأً من استخدمها مادة روائية في التعبير عن الواقع المعيش.

وحينما تنعكس الرؤية الاستراتيجية والسياسية للجد الكبير على تضاريس المكان حينئذ يتحول هذا المكان إلى أثر، مهما تكن أهميته تقول الراوية معبرة عن الجد الكبير في نظرية لتضاريس المكان: «نتابع نظرته التي تمسح كل الاتجاهات. أشار بيده هناك على الضفة الأخرى للوادي كان مسجد العيد بسوره الأصغر وبواباته الخضراء، ولأن الجد العظيم غضب يوماً وأنهكه السير من أقصى اليمين حتى هنا فقد وجه غضبته إليه فأصبح مسجدناً أثراً» (ص 19).

إن السلطة الاجتماعية للجد الكبير تتجاوز كل ما عداها من سلطات أخرى، وتنعكس سلطته الأسطورية على المكان، فتبدل وظيفته وتجعله أثراً قائماً في المكان دون وظيفة له. وشخصية الجد الكبير تقترن طوال الرواية بالوادي العظيم، وكلاهما يحمل بعداً أسطورياً يعبر عن طبيعة الواقع المعيش من ناحية، ووعي الرؤية السياسية التي انعكست على تضاريس المكان الروائي من ناحية أخرى.

والمخطط التالي يوضح أجيال عائلة الجد الكبير الذي قطن الوادي، وشكل فيه بعداً أسطورياً في وعي أهل القرية:



3 - التضاريس الأسطورية والحكاية الخرافية:

تشكلت تضاريس النص الروائي أيضاً وفق تضاريس الحكاية الخرافية التي شكلت ملمحاً بارزاً في نسيج الرواية، نتيجة الموروث الثقافي الذي شكل وعي الشخصية في هذه البيئة المكانية. وهناك العديد من فصول الرواية التي اعتمدت تضاريسها المكانية على الحكاية الخرافية في عملية السرد.

وأبرز الحكايات الخرافية التي اقترنت بالتضاريس المكانية في الرواية هي تلك التي صورت خطف فضة الأميرة الصحراوية الحضرمية فيما تطلق عليه بـ «المعصار» أو الدوامة أو العاصفة اللولبية الرملية، أو عرس الجن. وهي حكاية يختلقها الوعي الشعبي بغية خطف الرجال للنساء وبيعهن في سوق النخاسة، وهو ما تعرضت له فضة الأميرة الصحراوية الحضرمية التي تحولت إلى أمة بعد اختطافها، تقول الراوية: «فما إن تبدأ العاصفة بالدوران حتى يكون الرجال متأهبين للدخول في قلب الدوامة اثنان داخله وثلاثة على أبواب القرية وأربعة حرس للمعابر والطرق، والمخطوف بعد المعصار لا يسأل عنه، باعتبار أنه في حوزة الجن، الرجل عريس لجنية مزينة والفتاة عروس لأمير أو صعلوك من عفاريت المعصار، والخاطفون بشر من أرض الجزيرة العربية جائعون وصعاليك» (ص 157).

إن التضاريس المكانية تخضع للفكر الجيوبوليتيكي، من حيث إن فضة قادها قدرها إلى الوادي العظيم قادمة من بلاد الجنوب وعندما واجهتها الدوامة واختطفها عبود ورفاقه، يتشكل في وعي الناس أن الخاطفين هم جماعة الجان، ومن ثم يستسلم الإنسان لقدره، أو لرؤيته الفكرية التي شكلت تضاريس وعيه كما حدث لفضة التي استسلمت لرؤيتها الفكرية المستقرة في وعي الناس وحاولت النجاة من الرجال الأشرار لكنها لم تفلح، وفي هذه الرواية نجد مساحة كبيرة من تضاريس الرواية يشكلها

وعي الحكاية الخرافية السائدة في الوادي العظيم، نتيجة الجهل والتخلف وغياب الإدراك . فالشخصية تعتقد أن الخاطف هو من الجن، تقول الراوية: «وعادةً ما تعتقد المخطوفة أن الغزاة من الجن، لشيوع الظاهرة، فتشل حركتها وتنهزم سريعاً على اعتبار أنها أصبحت في أحضان الجن، ولن يبحث عنها أحد ولن ينالها إلا رق واستعباد، فإن كانت قبيحة سيقت على سوق النخاسة وانتهى أمرها، أما إذا كانت ذات صون وجمال فهي لا تخرج من حمى " الجن " الذي اختطفها وفض تحت شجرة أو صخرة في أثناء طريق العودة بكارتها إن كانت بكراً» (ص 159).

وهكذا تشكل تضاريس الحكاية الخرافية بعداً كبيراً في تضاريس النص الروائي وأحداثه، والتغير الذي يطرأ على الرؤية السياسية أو الفكرية للواقع ينعكس بدوره على رؤية النص وتضاريسه.

2 - التضاريس التيبوجرافية للنص:

ويعني به الرسم الكتابي الذي ينهجه الكاتب في نصه الروائي، مثل طريقة الرسم الكتابي والعناوين البارزة والفرعية التي تستخدم للتفرقة بين نص وآخر داخل الرواية، ويحاول الكاتب من خلالها إبراز كلمات بعينها في نسيج الرواية وأحياناً تستخدم للتفرقة بين الحوار والوصف والتداعيات النفسية والمونولوج الداخلي، وكذلك التأطير الكتابي من حيث تقسم النص إلى فقرات ومشاهد وجزئيات ويتضح هذا التشكيل التيبوجرافي في الرواية من خلال بعدين، هما:

* مسار تضاريس التشكيل التيبوجرافي.

* تضاريس الغلاف الخارجي.

1 - مسار تضاريس التشكيل التيبوجرافي:

وقد اتضح في الرواية من خلال تضاريس التتابع النص وتضاريس الكتابة على النحو التالي:

مسار تضاريس التشكيل التيبوجرافي

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	تضاريس الكتابة
1	189	الحاضر	– يتشكل من خلال تأطير الفقرات والأحداث والمشاهد الواردة في هذا الفصل.	– الكتابة في كل الرواية افقية في السرد المشهدي وفي استدعاء الأشعار والحوارات والمواقف وغيرها .
2	21-16	الحاضر	– تأطير الفقرات والأحداث على النحو التالي: – استحضار صورة الجد القديم. – ارتباط الوادي العظيم بالجد الكبير. – حديث بركة عن الجد الكبير والسبتي وحكاياتها للأطفال. – تذكر بركة ليوسف الذي مات ص 18. – تمرد الشخصية على قداسة المكان في الوادي العظيم. – مساعدة زينة زوجة السبتي له في الحركة عندما تقدم به السن. – تمرد السبتي على الجد الكبير الذي لم يجعل لأمه قبراً معلوماً. – وصف الساردة للوادي العظيم وربطه بقداسة الجد الكبير . – مشهد مقبرة الوادي.	– الكتابة تسير على وتيرة واحدة طوال الفصل لأنها تتناسب وسلوكية الواقع المعيش. – تتشكل افقياً في كل الرواية من اليمين إلى اليسار. – تخلو جميعها من المشاهد والرسوم التوضيحية. – لا تستخدم الكتابة الرأسية. – مساحة البياض في كل الرواية تمثل مستوى متقارباً وعند الحوار تزيد مساحة البياض وعند سرد المشاهد والمواقف تقل هذه المساحة.

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	تضاريس الكتابة
3	25-22	الحاضر	- مشهد قداسة المكان والشخصية ص 22. - مشهد لقاء الساردة وفضة ليلاً في الوادي يتبادلان أحاديث الوجد وقسوة الحياة. - تداعي أغنيات أم كلثوم على فضة والساردة في حالات تيار الوعي. - مشهد استحضار زواج فضة من حمود بالرغم من حبها لثامر. - تطلع فضة والساردة للسفر لجدة.	- تصفيح الصفحات يتناسب مع آليات التعبير حيث مشاهد الحوار تزداد فيها مساحة البياض وتقل فيها المشاهد الأخرى.
4	33-26	الحاضر	- مشهد استحضار حرب الخليج وشيوع الوجبات الأمريكية في حياة البدو والحضر، ص 26. - مشهد ضياع بغداد وارتباطها بضياع فضة التي ضاعت بين حمود وعذبة زوجته الأولى، ص 27. - ربط بغداد بفضة في أكثر من مشهد في الفصل. - التطلع للمكان القادم الذي يجمعها بثامر لكنه لم يتحقق بعد. - موت فضة يتزامن وضياع بغداد واحتراقها.	..
5	38-34	الحاضر	- المكان الأسطوري المقترن بموت فضة والرؤية الأسطورية للشخصية، والمكان ص 37، 38.	..
6	43-39	الحاضر	- استحضار صوت المحبوب بأمكنته التي لم تأت بعد معبرة عنه بالحنجرة.	..

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	تضاريس الكتابة
			– تصوير لحظات موت فضة أثناء ولادتها.	
7	49-44	الحاضر	– مشاهد حوارية ووصفيه متتابعة تعبر عن التطلع للمحبوب الذي لم يأت بعد.	..
8	55-50	الحاضر	– مشاهد تداعي صورة فضة على وعي الرواية واتحادهما في روح واحدة برؤية أسطورية.	..
9	58-56	الحاضر	– مشاهد متتابعة صور لحظات موت فضة في غرفتها.	..
10	63-60	الحاضر	– مشاهد ارتباط موت فضة بحرب أمريكا وبريطانيا على العراق.	..
11	67-64	الحاضر	– ارتباط ضياع المكان في بغداد والغارة عليها بموت فضة.	..
12	71-68	الحاضر	– سرد الممارسات الحياتية بين فضة وحمود في تيار الوعي. – اصطحاب والد الساردة أمها وذهابه بها إلى الجنوب عند جميلة	..
13	76-72	الحاضر	– سرد المكان الجنوبي الذي وصلت إليه الساردة برفقة أمها وأبيها واستحضارها لحوارها مع فضة حول البيت والمدرسة ومعاملة الآباء لأبنائهم. ص 72.	..
14	84-77	الحاضر	– حوار فضة وحمود ومنعها من الركوب مع السائق. – اتصالها بثامر على وعد باللقاء في الرياض . – موت السبتي.	..

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	تضاريس الكتابة
			– استحضار موت فضة وهجر ثامر للبلدة.	
15	95-85	الحاضر	– استدعاء الساردة لقاءها مع ثامر وفضة. – ختان السبتي في سن 69. – انتماء ثامر للقرية أكثر من المدينة. – عودة والد الساردة في طائرة الساعة التاسعة.	..
16	100-96	الحاضر	– مشاهد متتابعة حول استدعاء شخصية ثامر وفضة وجبر والسبتي وتمرد فضة على هذا الواقع المكاني والاجتماعي.	..
17	106-101	الحاضر	– تصوير المكان في الوادي يوم العيد بحضور السبتي وجميع أفراد العائلة نساءً ورجالاً وأطفالاً.	..
18	111-107	الحاضر	– تطلع فضة إلى محبوبها الذي لم يأت بعد. – صورة الأم التي هربت من زوجها ولم تعد نتيجة قسوته.	..
19	117-112	الحاضر	– تصوير مكان زفاف فضة بحمود في بيت السبتي. – عدم موافقة فضة لكنها لا تملك القرار. – لقاء فضة بجبر وعجزه عن إثناء السبتي عن قرار تزويجه فضة الفتاة اليتيمة.	..
20	121-118	الحاضر	– لقاء فضة وثامر في الوادي العظيم. – حوار ثامر وجبر في السياسة والدين والواقع عند المزارع.	..

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	تضاريس الكتابة
21	137-122	الحاضر	– حوار ناريمان الساردة وعلامة حول الحب. – سرد تناقضات الممارسة الحياتية للرجال في الوادي العظيم.	..
22	147-138	الحاضر	– فقرات وحوارات ومشاهد ومواقف متعددة ومتتابعة حول: – رحيل ثامر من البلدة إلى جدة بعد موت فضة. – استدعاء حوار فضة وجبر حول ثامر. – طقوس الأفراح في البلدة ليلة زفاف فضة وحمود. – العواصف التي هبت على البلدة وموت أعداد كبيرة من الرجال والنساء. – هجر حمود لفضة ليلة زفافها ونومه مع عذبة الزوجة الأولى. – مشهد موت فضة زوجة حمود وبنت يوسف واختفاء جثتها قبل الدفن.	..
23	157-148	الحاضر	– وصف البيت الكبير في البلدة متزامناً مع حرب بغداد. – هروب فضة من فراش موتها. – وضع قبر وهمي لفضة بعد هروبها. – خوف أهل البلدة من كيماوي صدام حسين. – سرد بركة لفضة عن جدتها فضة الأميرة الصحراوية الحضرمية.	..

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	تضاريس الكتابة
24	166-158	الحاضر	- سرد سيرة حياة فضة الأميرة الحضرمية التي اختطفت وأصبحت أمة عند عبود السبتي. - زواجها من عبود وإنجابها بركة ويوسف. - إنجابها كان سبباً في تخليصها من البيع في سوق النخاسة.	..
25	179-175	الحاضر	- زواج حمود من فضة. - توقيع فضة للسبتي على وكالة بتزويجه لها لمن شاء. - محاصرة فضة لحمود لينام معها لتنجب منه فضة الثالثة. - تعليق الزينات ابتهاجاً بزواج فضة من حمود.	..
26	179-175	الحاضر	- مشهد استحضار صورة فضة وزواج حمود منها رغماً عنه وعنها. - عجز حمود عن قضاء الليلة الأولى مع زوجته فضة. - تنفيذ وصية بركة في ضرورة النوم مع حمود والإنجاب منه. - توقيع فضة ورقة للسبتي توكله فيها بتزويجها لمن يريد. - مفاجأة فضة بأن زواجها من حمود بعد ثلاثة أيام.	..
27	179-175	الحاضر	- استحضار نهابهم للأراضي المقتسة ما عدا بركة. - استحضار لصوت علامة وفضة وتفضيل ناريمان علامة على ثامر	..

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	تضاريس الكتابة
			لأنه يبحث عن الروح بينما ثامر يبحث عن الجسد.	
28	198-187	الحاضر	– زواج فضة من حمود ورفضها ذلك. – زواج السبتي من زينة ابنة الرعيان. – غضب بركة من السبتي كيف يزوجون بنات العم لرجل واحد. – استحضارها لمشهد هروب أمها من أبيها في دار السبتي ونصبوا لها قبراً من القش والقطن. – محاولات جبر لتهريب الزوجة من دار السبتي إلى بلدها استنبول. – نجاح فضة في وضع بذرة حمود في رحمها.	
29	204-196	الحاضر	– محاولات فضة في النوم مع زوجها حمود ووصفها لحظة الخصوبة منه ص 202. – مشاجرات عذبة مع بركة لدفاعها عن فضة ابنة أخيها.	..
30	211-205	الحاضر	– استحضار فضة لصورة ثامر وهي على سريرها في بيت حمود. – استحضارها حوارات فضة وثامر. – رسالة ناريمان لثامر وجعلت فضة تقرأها.	..
31	220-212	الحاضر	– استحضار الأغنية الشعبية لفضة وهي في المطبخ. – استحضار وصايا العم جبر لها. – تشديد جميلة لفضة بالا تلعب مع أحد.	..

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	تضاريس الكتابة
			- حكايات العم جبر عن ثامر وكيفية وصوله للقرية والعيش في مستوصفها الطبي. - اندهاش بنات القرية لمقدم ثامر للقرية وتعلقهن به.	
32	234-221	الحاضر	- البعد الأسطوري للجد العظيم. - اقتران المكان بالبعد الأسطوري. - تذكرها مفاهيم الحب بينها وبين علامة من خلال المعاني الجمالية الروحانية.	..
33	243-235	الحاضر	- استحضار فضة للأغنية الشعبية التي طلبتها منها جدتها الشمالية لترددها عند الدورة الشهرية للمرة الأولى. - تداعيات تركها لحمود بعد الزواج بثلاثة أشهر ونصف. - استحضارها لقبري فضة الوهمي والحقيقي وتهامس الناس عنه بأن صاحبته حملت حراماً. - عدم نوم زينة مع السبتي لأنها مسكونة بالجن. - إجراء ثامر للسبتي عملية ختان ليعالج رجولته المشوهة. - استحضارها للماسي التي عاشتها وأنها تريد أن تعيش في سلام. - إعياؤها الشديد في التعبير عن حبها لثامر وعلامة.	..

ف	ص	نمط السارد	تضاريس التتابع النصي	تضاريس الكتابة
34	250-244		– استحضار رسالة علامة (كل التواريخ جميلة). – ارتباط خصوبة الأرض بالمرأة. – تطلعها للتوحيد بعلامة لكنه غريب سيرحل عنها ولا يستطيع العيش معها.	..
35	270-251		– زيارتها لقبر فضة وربطها بهزيمة بغداد. – ثرثرة المثقفين وعدم مقدرتهم على الفعل 253-255. – عودتها صاغرة لحمود بعد نشوب حرب بغداد وعودتهم للجنوب اضطراراً. – موت السبتي في موقع الجد العظيم وموقع الختان. – حزن زينة على موته. – تجهيز جميلة لمراسم العزاء للسيدات. – استمرار الرجال تجهيز مراسم العزاء للرجال. – اقتران ضياع فضة والمرأة بضياع بغداد وفلسطين.	..
36	281-271		– استحضار كلمات علامة رمز الطهر والنقاء الروحي. – تداعي الأغنية الشعبية حول وضع المرأة في الثقافة العربية. – استحضار كلمات علامة عن نفسه ومسيرته في الوصول للوادي. – التطلع لعلامة وهو المخلص الذي لم يأت بعد.	..

1 - تضاريس الكتابة النصية:

ويتضح لنا من خلال جدول التشكيل التيبوجرافي أن التضاريس الداخلية للنص جاءت وفق التتابع المبين في الجدول السابق، واعتمدت على تأطير الفقرات والمشاهد والمواقف والحوارات والفصول والعناوين، وخضعت في تتابعها للرؤية الجيوبوليتيكية لأن لكل نص جيوبوليتيكية، كما أن الكتابة جاءت في الرواية أفقية على وتيرة واحدة طوال الرواية من اليمين إلى اليسار، وتخلو جميعها من الرسوم والأشكال التوضيحية التي تأتي بديلاً عن الكتابة أحياناً ويرجع هذا إلى رتابة الواقع الحياتي الذي تعيشه الساردة من ناحية وإلى رتابة التضاريس الحياتية والمكانية التي يعيشها أهل الوادي العظيم في كنف الجد الكبيرمن ناحية ثانية.

كما أن مسرح الأحداث دار جميعه في الوادي العظيم وقرى جبال السراة ولم يخرج عنها إلا في مشاهد قليلة في جدة والرياض ومكة، وجاءت عابرة في حالات التداعي النفسي. لكن مركزية التضاريس الحياتية والروائية كانت في هذه القرية. ورتابة الحياة فيها جعلت نمط الكتابة والشكل الروائي يتسم بالرتابة أيضاً، سواء على مستوى الرسم الكتابي الأفقي أو على مستوى تتابع الفصول بأرقامها التقليدية المتتابعة.

وعلى الرغم من بركان الانتصارات الداخلية المتفجرة للساردة في الرواية، إلا أن صرامة العادات والتقاليد والأعراف انعكست على تضاريس الرواية، فجاءت التضاريس صارمة من حيث البناء المتتابع للفصول والأحداث. ولولا أن تيار الوعي طغى على كل بنى الرواية لجاء الشكل ساكنا، لكن ما جعل البناء يتسم بالتجديد هو لجوء الكاتبة إلى تكنيك تيار الوعي، وأظن أن هذا التكنيك فرض نفسه على الراوية، لأن هذه الأحداث البركانية الداخلية ما كان لها أن تخرج بلغة أو أحداث أو مشاهد تقليدية.

أي أن مساحة الرؤية الفكرية التي تشكلت في وعي الراوية انعكست على بناء النص الروائي فجاء النص تجديدياً.

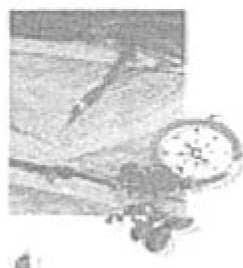
2 - تضاريس الغلاف:

إن تضاريس الغلاف الخارجي وما يحمله من أبعاد دلالية، جاء معبراً عن هذه الرؤية الجيوبوليتيكية في الرواية، فالغلاف يتكون من مساحة شاسعة من الصحراء ذات اللون الأصفر الداكن وفي زاوية منه مربع به واد سحيق تحيطه هالة سوداء علوية وسفلية ومنحدرات جانبية وأعلاه وأسفله هياكل منزلية مرمية في أطراف الوادي. وفي داخل المربع أيضاً بقع حمراء وسوداء وخضراء تمتزج مع بعضها البعض في شكل بيوت أو قبور أو أودية الكل سواء في واد وعر يرتمي خلف مدار الصحراء، وهذه النماذج للأحمر الدموي الذي سالت فيه دماء فضة ووليدها وأطفال ونساء غيرها قتلن في عام العاصفة مع اللون الأسود بما يحويه من مسارات كئيبة محاصرة لأصحابها ولكل أهل القرية وحشرات وأفاعي حيوانية وبشرية تسرح بالليل لتقض على النائمين مضاجعهم، وقليل من اللون الممزوج بالسواد والحمرة حتى لكأن الوادي تحول إلى بقعة من طين يمتزج فيها الدم بالعشب بالسواد، وعلى حافة المربع توجد بوصلة تائهة تتماس مع المربع، لكن الناس لا يعرفون إلى أين يهتدون بعد أن ضاقت بهم السبل.

إن تضاريس الغلاف تأتي متوافقة مع تضاريس النص من ناحية ومع الرؤية الجيوبوليتيكية التي رسمت مسار هذا الوادي من ناحية ثانية. كما هو موضح في الغلاف التالي:

رواية

نورة الغامدي
وجهة البوصلة



3 - التضاريس الدلالية للنص:

ويعني بها الأبعاد الدلالية التي تشكلت من خلال التضاريس المكانية في الرواية. وقد أدرك هذا البعد المنظرون الألمان بعد روبير بيتش R. Petsch، فميزوا بين مكانين متعارضين هما Raum, Lokal، أما الأول فقد عنوا به المكان المحدد الذي تضبطه الإشارات الاختبارية كالمقاسات والأعداد ...إلخ. وأما الثاني فهو الفضاء الدلالي الذي تؤسسه الأحداث ومشاعر الشخصيات في الرواية، وانطلاقاً من هذه التمييزات، ومدعماً إياها بالأمثلة الملموسة، قام هيرمان ميير H. Mey بإبراز كيف أن الفضاء يلعب دوراً مهماً وأساسياً في التخيل الروائي(6).

وانطلاقاً من هذه الرؤية نجد أن التضاريس الدلالية في الرواية تمثلت في الدلالة السياسية والاقتصادية والثقافية والاجتماعية، فعلى المستوى

الاجتماعي نجد وصف التضاريس المكانية يعبر عن قسوة الحياة وشظفها وسوء معاملة المرأة، وكأنها كائن خلق من الدرجة الثانية، يتضح هذا من معاملة حمود لزوجته عندما وصلا إلى مطار جدة ونهرها لأنها تنادي بأسماء النساء. تقول على سبيل التمثيل: «تلك الأسفار الروتينية هبة من هبات حرب الخليج ومن إيجابياته التي قد فاقت أحياناً في منطقتنا سلبياته، ولا أدري هل أدمن البدو خلطة كنتاكي السرية، أم المضغوط الحضرمي، أو ربما لحم السمك الأبيض الخاص جداً في كبائن أبحر، تحرق قلبي ذكرى فضة التي كادت تجن حين وطئت قدمها أرض المطار صاحت تناديني وهي تهتف باسم المدينة «جدة» نهرها حمود «لا تنادي بأسماء النساء يا حيوانة» ص 26.

وهنا يتضح التناقض بين ما هو كائن وما يجب أن يكون في العادات والتقاليد الاجتماعية، ففي الوقت الذي تقلد فيه أشهى المأكولات الأمريكية والعربية نجد حمود ينهر زوجته لأنها ذكرت اسم جدة وهو مؤنث ولا يجوز للمرأة أن تنطق باسم مؤنث.

فضلاً عن الدلالة الاقتصادية التي تصور قسوة الحياة إلا من قلة قليلة في القرية ممثلة في السبتي وعائلته. وهذه الأبعاد الدلالية التي تتضح لنا من خلال جدول التضاريس المكانية، وجدول التشكيل التيبوجرافي للنص يوضح إلى أي مدى شكلت التضاريس الدلالية بعداً جوهرياً من أبعاد النص الروائي.

3 - مزالق التشكيل:

لكن هذا لا ينفي أن هناك بعض المزالق الفنية للرواية، منها وقوع بعض المشاهد في فلك المباشرة والتقريرية، وعلى الرغم من قلة الشخصيات في الرواية إلا أن معالجتها كان يحتاج إلى دقة بدلاً من الوقوع في التكرار غير المبرر فنياً، فضلاً عن حشو بعض المشاهد في نسيج الرواية وتكرارها

أيضاً، وأظن أن الإفادة من معالجات الروايات الأوروبية والعربية المعروفة يمكن أن يضيف جديداً للتجربة الروائية، على أن هذا العمل يعد تجربة واعية للكاتبة في مرحلة مبكرة استطاعت أن تفيد من بعض التيارات والأبنية الروائية لتصل بهذا العمل إلى الرؤية التي طرحتها .

ثانياً: الجيوبوليتيكا الخارجية للنص:

وتتمثل في الرؤية الجيوبوليتيكية الواقعية للنص وهي الرؤية التي شكلت واقع الأحداث في النص الروائي، وفي نص نورة الغامدي نجد الرؤية الجيوبوليتيكية التي شكلت أحداث وتضاريس وجهة البوصلة تمثلت في عدة أبعاد منها:

أ) لتغير الجيوبوليتيكي الذي طرأ على واقع الحياة الجغرافية في الجزيرة العربية في القرن الأخير في مرحلة ما قبل الدولة السعودية الموحدة، ثم انتقالها إلى مرحلة الدولة الموحدة، وتأخر التنمية الثقافية والعلمية والاقتصادية إلى حد كبير في المنطقة الجنوبية، الأمر الذي خلف مجموعة من الموروثات الاجتماعية والحياتية، حالت دون التنمية المبكرة لهذه المنطقة، بل حالت دون النهضة العلمية إلا في العقدين الأخيرين. وهذا التأخر أثر بدوره في التضاريس المكانية للمنطقة الجنوبية، ومنها فيما يسمى في الرواية «بالوادي العظيم» الطارد للشخصية نتيجة سكونية الأعراف والمفاهيم الاجتماعية، التي تحول في بعض الأحيان دون التقدم الإنساني والمعرفي. أي أن الرؤية السياسية التي شكلت تضاريس هذه المنطقة هي التي شكلت تضاريس النص الأدبي عند الكاتبة.

ب) طبيعة الواقع المعيش وصعوبة الحياة الاقتصادية التي تفتقر في كثير من الأحيان إلى مقومات الحياة العلمية والثقافية والفكرية، وقد اتضح هذا في نسيج التضاريس الروائية وفي وصف الساردة للأماكن والبيوت والمدارس والمساجد والمزارع والأودية والأطعمة وأدوات الزينة وغيرها .

ج) سيطرة التقاليد الاجتماعية على مقدرات الحياة بكل ما تحمله هذه التقاليد من قيم نافعة أو ضارة.

د) حرب الخليج والصراع العراقي الكويتي في التسعينيات من القرن الماضي الميلادي، وما أعقب ذلك من حريق بغداد وأثر هذه الحرب على الحياة السياسية والاقتصادية والثقافية والعلمية في الخليج بعامة والمملكة العربية السعودية بخاصة، لاسيما المنطقة الجنوبية التي تأثرت بالمتغيرات الاقتصادية فتأخرت التنمية في هذه المناطق، ومن ثم تأثرت البيئة المكانية والتضاريس الجغرافية لهذه الأمكنة مما انعكس على بناء الرواية.

الهوامش

1) د. محمود رياض: الأصول العامة في الجغرافيا السياسية والجيوبوليتيكا، دار النهضة العربية، بيروت، ط 2، 1979م، ص 65.

2) للمزيد حول معرفة «مقاربات العمل والنص»، انظر؛ رولان بارت، درس السيميولوجيا، مرجع سابق، ص 60-67، وانظر؛ رولان بارت، مقال من «العمل إلى النص» ضمن الأعمال الكاملة لبارت، ج (5)، ترجمة د. منذر عياشي، ص 89-95، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، 1999م.

3) د. مراد عبدالرحمن مبروك، جيوبوليتيكا النص الأدبي، دار الوفاء، الإسكندرية، 2002م، ص 8.

4) انظر : مؤتمر المشهد الروائي العربي الآن ، القاهرة 2008/3/10.

5) للمزيد حول هذه الأعمال في مراحلها المختلفة، انظر: د. حسين بن حجاب الحازمي، خالد بن أحمد اليوسف، معجم الإبداع الأدبي في المملكة العربية السعودية، الروائية مدخل تاريخي، دراسة ببلوجرافية ببلومترية. فقد تم الاستعانة بهذا العمل الببليوجرافي في رصد وتسجيل الروايات السعودية التي صدرت في المراحل التي عنيت بها هذه الدراسة.

وانظر د. حسن النعمي؛ الرواية السعودية واقعها وتحولاتها، ط1، وزارة الثقافة والإعلام، المملكة العربية السعودية، 2009م.

6) انظر: F.V. Rossumguyam du Raman. Ed Gallimard. 1970. P. 61.

جماليات التشكيل في الرواية السعودية المعاصرة

[التشكيل الزماني والتناصي]

نورة بنت محمد المري

بدأت المجتمعات المعاصرة تحدث تأثيرها على المجتمع الخليجي بشكل خاص في العقود الأخيرة، مما أدى إلى بروز سلسلة من أحدث التقاليد القصصية الآخذة في التطور والاستمرار، جعلت لها منظوراً مثيراً يختلف عما تشهده بقية الأقطار العربية. وقد أحدثت حرب الخليج الثانية 1991م صدمة كبيرة تركت أثرا في جميع أنساق المجتمع السعودي، إذ يمكن جعل هذا التاريخ بداية تطور الوعي المعاصر بين أفراد المجتمع السعودي والدولة. ويتواصل التحديث والمعاصرة قدما مع كون المجتمع نامياً يعاني الكثير من التغيرات ويتكون من قبائل مختلفة عرضت بصورة سريعة للتأثر بالحركات الثقافية[1].

فالرواية عامة خضعت لكثير من المفاهيم التي تبدلت تبعاً للظروف السياسية والاقتصادية في مجتمعاتها الغربية، وتطور مفهوم الرواية لم يأت في فترات زمنية قصيرة، بل بعد أن نضجت الأدوات الفنية، وأخذت حقها من التوظيف ردحاً كبيراً من الزمن، وعلى امتداد كثير من الروايات الأجنبية الروسية والإنجليزية والأمريكية... إلخ.

أما الرواية العربية، والرواية السعودية خاصة، فكانت تبدأ من حيث تنتهي روايات تلك الدول، ثم تقفز قفزات سريعة في محاولة جريئة منها لمواكبة التطور الفني في الرواية ؛ فكان ذلك سبباً في اضطراب جماليات الرواية فناً ومضموناً، وهذا الاضطراب في المفهوم لا يقتصر على الروايات السعودية، وإنما كان ماثلاً أيضاً في الروايات العربية الأخرى.

ويمكن أن نطلق على روايات المرحلة الثالثة والرابعة من مراحل تطور الرواية السعودية مصطلح معاصرة، أي ابتداء من عام 1408هـ/1980م إلى الفترة الحالية.

وتتميز هذه المرحلة بغزارة الإنتاج وظهور أساليب مختلفة في السرد. ففي هذه المرحلة ظهرت أسماء جديدة، كما تحول كثير من كتاب القصة القصيرة في المرحلة السابقة إلى كتابة الرواية في هذه المرحلة، مثل: عبدالعزيز مشري، وعبده خال، كما دخل ميدان الرواية كتابٌ من مجالات بعيدة عن السرد، مثل تركي الحمد، بالإضافة إلى د. غازي القصيبي، وعلى الدميني، ناهيك عن استمرار روائيين من المرحلة السابقة، ومنهم: إبراهيم الناصر، ومحمد عبده يماني.

وكي تتحول القصة أو الحكاية إلى خطاب سرد أو خطاب روائي؛ لابد لها من هيئة أو هيكل تتشكل به حكايتها المركزية، المتفرعة منها حكايات أخرى. ولا تتكون هذه الهيئة إلا باستخدام آليات تميز بين الحكاية والخطاب الروائي، وتبعاً لطريقة السارد في توظيف هذه الآليات تتكون الجماليات.

ولعل أبرز هذه الآليات في تشكيل جماليات الرواية السعودية الزمن، بالإضافة إلى طريقة السارد في توظيف التناصات داخل النص السردي.

والتشكيل الزمني في الروايات السعودية المعاصرة انتحى في الغالب منهج تيار الوعي[2]؛ وبخاصة الروايات التي اعتمدت على تقنية الاسترجاع من بداية الرواية إلى آخرها. وتوزعت هذه الروايات بين نمطين، أحدهما

النمط المتقطع للاسترجاع، والآخر النمط الهابط للاسترجاع ، بعكس السرد التتابعي الذي يعتمد على نمط واحد، وهو النمط الزمني الصاعد. والنمط الزمني المتقطع هو الذي يراوح بين الهابط والصاعد، مرة إلى الأمام ومرة إلى الوراء، مثل: رواية «غيوم الخريف» لـ «إبراهيم الناصر»، ورواية «وجهة البوصلة» لنورة الغامدي.

ومن التشكيلات الزمنية التي تصنع جماليات الرواية السعودية المعاصرة التشكيل الزمني الدائري ، دوائر زمنية مغلقة و مفضية إلى سواها في تكوين أقرب ما يكون إلى اللولبية المطردة الاتساع(...)[3] ويظهر واضحاً في روايتي «أنثى العنكبوت» لقماشه العليان، ورواية «القارورة» ليوسف المحيميد.

وأول ما يلحظ على التشكيل الزمني للروايات السعودية المعاصرة اختلافاً عن سابقاتها من مرحلة الريادة والمرحلة الوسطى، أنها استطاعت أن تولي السرد الاستشرافي عناية أكبر، فلا يقتصر توظيفها لهذه التقنية فقط من خلال الحوار مع الآخر، أو ومضات محدودة يمكن عدها بالأصابع؛ إنما تركز على الحوار مع الداخل (المونولوج) في إبراز هذه التقنية، أو عن طريق الولوج في البنية السردية للحدث الرئيسي، فيحدث تمازج بين الماضي والحاضر والمستقبل.

ففي رواية «وجهة البوصلة» لنورة الغامدي، يتداخل الاستشراف الحقيقي مع الاستشراف الكاذب تداخلاً شديداً؛ بسبب شاعرية اللغة التي تجعل الاستشراف المعلق لا يستغني عن التوقعات المتخيلة، وهي ما لا يمكن تحقيقه لعجائبيتها البعيدة عن الواقع، والموجودة فقط في ذهن الشعراء.

تقول الساردة: «كأني هواء.. بل دخان.. لا أدري.. لا أدري.. لدي إحساس متعب.. فأنت ستذهب.. ستغلق سماعة الهاتف، وسأتعب؛ ففي هذه اللحظة أريد أن نكون معاً.. ليس في مكانك ولا مكاني.. لا في فراشك أو

فراشي.. وليس في الأرض ولا في السماء.. بل فوق غصن توت يتدلى من نافذة طولية في دهليز مظلم مضاء ببقايا أضواء المدينة (...) وأنت تلتحف بزرقة السماء، ووجهك ورقة من أوراق التوت..»[4].

وهذه الاستشرافات الكاذبة الملتبسة في كثير من الأحيان بالزمن المسترجع تأتي على هيئة حلم، لا تعرف ما إذا كان في اليقظة أم في المنام: «يهبط من أعلى الشجرة طير عناق أبيض.. تتهافت عليه فراشات و خنافس مضيئة .. ويحيرني استرجاع الحلم.. أكان بكل جنونه في ليل القرية.. أو وسط صخب المدينة..»[5].

ومما يزيد هذا اللبس بين الزمن المسترجع والزمن المستبق أن (البطلة/ الساردة)؛ توهمنا بين الوقت والآخر بأنها مازالت تعيش في هذا الزمن المسترجع، وتحاول استشراف المستقبل برؤيتها الخاصة

ومما يدل على أن الاستشرافات أصبحت في صلب الحدث و البناء السردي كثرة الأفعال المبنية للمجهول[6].

وكذلك أسهم في كثرة الاستشرافات في هذه الرواية التناوب بين الماضي والحاضر؛ حيث تقوم على أساس النمط الزمني المتقطع في السرد، فهذا التناوب يصاحبه القطع، ولتجنب هذا القطع يستخدم الاستشراف لسد الثغرات الزمنية[7].

وفي رواية «الحدود» لنايف الجهني، تقوم الاستشرافات بدور مغاير عما سبقها من روايات سعودية قديمة أو حديثة.

فالاستشراف يأتي محدوداً و بتلقائية و عفوية تشبه بساطة شخصيات الرواية، وكأن السارد يرفض أن يكون الاستشراف كما يريد هو، ويؤكد أن هذه الاستشرافات لابد أن تتكون بحسب تفكير الشخصية الثقافية وبيئتها المحلية.

يقول السارد: «المواسم تنتظرهم.. البلاد المهيأة لا تساع الأرض، كان عليهم أن يسيروا نحو هذا المدى باتجاه ما تركه الجوع يحلمون به.. القمح.. الزيتون.. الاخضرار القريب من رائحة الطين.. ولكنهم سيتركون أماكنهم.. حجازهم.. سواحلهم التي لا تزال تعج بروائح السفن والمراكب والرحلات البعيدة (...) السفر سيطول.. احرصوا على ما في أيديكم من صدق وكلام وقبلات (...) والقوافل سوف تتبعنا، والقطعان الصغيرة.. وربما البيوت وسيصيب من يبقى بالموت»(8).

وفي رواية «القارورة» ليوسف المحيميد، يأتي الاستشراف في الفصل ما قبل الأخير طويلاً على غير المعتاد محدثاً ما يسمى بالسرد الاستشرافي، في مثل قول السارد: «ستمر الأيام رتيبة وبطيئة، وسيأتي زميل أبي في سوق العود والسجاد، وهو يحمل معه مهري وأعوامه الستين، سيأخذني وأنا أسمع عزاء من حولي: أصلاً أنت الآن عانس، وعمرك فوق الثلاثين! سأقنع نفسي بذلك، وسأسكن فيلا جديدة في حي النخيل، وسيخصص لي سائقاً فلبينياً وسيارة لكزس جديدة، وسأنتظره ثلاث ليال يمر خلالها على زوجاته الثلاث، وفي الليلة الرابعة سأقص عليه الحكايات، ليست حكايات القارورة، بل حكايات مفتعلة (...) سأضع بنتاً تملأ وحدتي وفراغي. سأكتب كل ما مر بي، وما سيمر بي. سأكتب ما حلمت به. وما سأحلم به. سأرى شاباً نحيلاً درس هندسة الديكور في إيطاليا (...)، سيحضر إلى منزلي بعد ثلاث سنوات من زواجي (...)، سأقضي معه ثلاث ليال متتالية، وسأخلد في الرابعة إلى جوار زوجي الستيني . سأبكي في الصباح...»(9).

ويشعر المخاطب أن هذا الزمن الاستشرافي في هذا المثال هو نفسه الزمن الحاضر، وهو ما يمكن أن يكون استرجاعاً للماضي، مما يؤكد صفة التداخل الشديد بين الأزمنة في الرواية السعودية الحديثة حتى أمكن أن تصبح زمناً واحداً.

ويُلحظ أيضاً «أن القطع عادة في الروايات التقليدية مصرحٌ به وبارزٌ، غير أن الروائيين الجدد استخدموا القطع الضمني الذي لا يصرح به الروائي، وإنما يدركه القارئ فقط بمقارنة الأحداث بقرائن الحكي نفسه»(10).

كما أن الرواية السعودية المعاصرة مثل «القارورة»، و«وجهة البوصلة»، و«الغيمة الرصاصية»، و«الفردوس اليباب»، اتجهت إلى المسرود له الثانوي (القصصي)؛ ليضم السارد و المسرود له إلى عالم الحكي التخييلي، وكأن المسرود له أحد شخصيات الرواية تتفاعل بها ومعها، فيشارك المسرود له السارد بناء الأحداث فيؤثر فيها كما يتأثر بها.

ففي رواية «وجهة البوصلة» لنورة الغامدي، يرد المسرود له مفرداً، وهو عبارة عن امرأة تتعاطف معها الساردة بين الحين والآخر في مناجاتها لنفسها، وتجعلها المحفز الأكبر لتنامي الحدث، وكأن الساردة تبتغي نيل تعاطف القارئ المفترض من خلال هذه الشخصية القصصية التي تسميها «فضة» وتصبح مسروداً له.

وفي رواية «الغيمة الرصاصية» لعلى الدميني يتعدد المسرود له ما بين رجل وأنثى، ويسمي السارد المسرود لهم بأسماء هي: «سهل الجبلي» و«نورة» و«عزة»، ويتناسب تعدد المسرود له هنا مع تداخل الأجناس الأدبية في الرواية، فهي أدب مذكرات، وسيرة ذاتية، وحكاية تخييلية، كما يتناسب هذا التعدد للمسرود له أيضاً مع تعدد الرواة.

ويمكن القول: إن روايات ما بعد الألفية الثانية، وبخاصة روايات المرأة، اجتمعت في بوتقة الواقعية التسجيلية، مثل رواية «بنات الرياض» لرجاء الصانع، ورواية «بحريات» لأميمة الخميس، ورواية «الأوبة» لوردة عبدالملك، وإن كانت الرواية الأخيرة تحاول تبني الواقعية النقدية في بعض مقاطعها السردية؛ إلا أن اللغة الفضائحية المكشوفة كسرت هذا الهدف

وشوّهت جماليات الواقع وأخلاقيات الأديب، في مثل التعدي على المقدسات والتقليل من قيمتها أو تشويهها.

أما رواية «بنات الرياض» لرجاء الصانع، – إن صح تسميتها رواية تجاوزاً – فقد صورت الواقع الاجتماعي، ولكن بلغة جافة تقترب من المقالات الاجتماعية ؛ فالكاتبة – فيما يبدو – تحاول نقل ما سجلته من الواقع حولها ومما يصلها من رسائل وقصص لفتيات من الرياض على البريد الإلكتروني، وعنوان «بنات الرياض» لا يتفق كلياً مع مضمونها؛ لأنها تتحدث عن فئة محددة من فتيات المجتمع المخملي لا يمكن أن يمثلن أنموذجاً لبنات الرياض، ولعل الكاتبة أدركت هذه الحقيقة عندما صرحت بذلك في آخر صفحاتها ولكنها ناقضت نفسها بما وضعته على غلاف كتابها رواية «بنات الرياض».. «لقد قررت أخيرا أن أكشف لكم عن هويتي بعد أن يتم طبع هذه الرسائل كرواية مثلما اقترح علي الكثيرون، لكنني أخشى مغبة تسميتها رواية، فهي مجرد جمع لهذه الإيميلات المكتوبة بعفوية وصدق» ص 318.

أما رواية «بحريات» لأميمة الخميس، فهي من الروايات السعودية التي استطاعت أن تمثل الواقعية التسجيلية دون القضاء على جماليات التشكيل اللغوي، باستخدام إشارات رمزية، بدءاً من العنوان الذي لاح لها من فكرة تشبيه بعض السعوديين الذين تنبع أصولهم من خارج الجزيرة العربية بـ«طرش البحر»، فأطلقت على النساء الشاميات اللاتي يحاولن التكيف مع البيئة السعودية وصف بحريات بما يحمله من جماليات تناقض ما وظّف التشبيه له عند العامة فتصنع منه بقدرتها السردية جمالاً يتلبس بطلات الرواية الشامية وهن بهيجة ورحاب وسعاد[11].

كما ظهرت جماليات التشكيل اللغوي في رواية «الفردوس اليباب»، فاللغة الشعرية نبعت من توظيف الرمز والمنولوج (الحوار الداخلي) على امتداد أحداث الرواية، لتحقق بذلك شعرية السرد دون أن تصل بهذا الرمز

إلى الغموض، ويصبح مقبرة كبرى للرموز على حد تعبير فيروز أحد المتعصبين للواقعية الاشتراكية[12].

وقد ظهر التوجه إلى أسطرة اللغة السردية في فترة زمنية متأخرة ، أي مع بداية النهضة السردية السعودية بعد منتصف التسعينيات الميلادية ، وقد يفاجأ المتلقي أن أول من تبنى الأسطورية اتجاهاً عاماً في كتاباته الروائية امرأة وليس رجلاً، وهي «رجاء عالم» وبخاصة في رواياتها «طريق الحرير»، و«سيدي وحدانة» و«موقد الطير» وكانت الأسطورة أنضج توظيفاً في الرواية الثانية «سيدي وحدانة» والرواية الثالثة «موقد الطير».

وبذلك فإن رجاء عالم، وإن لم توفق تماماً في تشكيل جمالياتها السردية، فقد استطاعت أن تجعل الأساطير إطاراً لنصها الروائي، تتخلله الخرافة المحلية، التي استطاعت أحياناً كثيرة العودة بها إلى منابعها الأصلية؛ لتكتسب بذلك السمة الأسطورية؛ هذا الحضور النسائي قدم إضافة للرواية السعودية الحديثة، ووفقاً لوجهات النظر الغربية، فإن السياسة السعودية، في السابق، لم تعط اهتماماً كبيراً بشأن حقوق المرأة، إلا أنه بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر 2001م، وفقا للتغيرات المستجدة، بدا مصطلح المرأة يكسب اهتماماً متزايداً حتى على مستوى دول الخليج.. وعكست تلك المتغيرات اهتماماً على الصعيدين الفني والثقافي معاً، وكان ذلك حقيقياً فيما يتعلق بفن الرواية، من خلال ما لاحظناه من غزارة في نتاج المرأة الروائي في هذه المرحلة.

فإما أن تخلق حدثاً حقيقياً، والشخصية في الأصل ميتة أو من الجن لها صفات تؤهلها للقيام بأعمال خارقة، أو تسترفد شخصية تاريخية حقيقية في نموذجها الشعبي، لها قيمتها الشعبية، كما في «سيدي وحدانة» مثل حسن البصري، أو دينية مثل أمنا حواء في الرواية نفسها، أو النبي أيوب في «موقد الطير». والنزعة الرمزية ظهرت بوضوح في التشكيل اللغوي

للروايات السعودية المعاصرة، وبخاصة بعد منتصف التسعينيات الميلادية، وبالذات عند كتاب وكاتبات بدأوا مشوارهم السردي على القصة القصيرة وعلى رأسهم عبده خال ونورة الغامدي، بالإضافة إلى فهد العتيق وأميمة الخميس. وكما نعلم فإن القصة السعودية القصيرة كانت مشحونة بالرمز والتكثيف بسبب طبيعة بنيتها وحجمها.

ويلعب التناص دوراً مهماً في التشكيل اللغوي للرواية، ويحدد جماليات هذا التوظيف مدى قدرة الروائي على جعل التناصات جزءاً من تشكيل لغته السردية، ففي رواية «فسوق» لعبده خال ، عبرت سحابات أخرى من التناصات المتنوعة بين الدينية والأسطورية والأدبية، وانبرى الكاتب بذكائه السردي في محاولة توظيف التناص، وكأنه جزء من تركيبة النص الأصلي، في مثل قول السارد: «يصفون ثمارها بحلوة المذاق، وأن بها غواية التفاحة الأولى»(13).

فيضمِّن الروائي خطابه السردي صوراً من القرآن يستحضرها التناص في إشارات داخل البنية السردية الكبرى، مثل: «قصة المعراج، سدرة المنتهى، قصة آدم وحواء» وبهذا التمكن الفني في المزج بين المُتناص والتناص استطاع أن يعيد إنتاج النص المتعالق معه حتى أصبح جزءاً من تركيبته، وينطبق ذلك أيضاً مع التناص النبوي ، في مثل إعادة بناء أقوال الرسول – صلى الله عليه وسلم – في مثل قول السارد: «– إن كل عضو يتعرى فهو في النار»(14).

وفي رواية «ترمي بشرر» للكاتب نفسه تتناسل أفكار الكاتب من التناص مع القران الكريم: ﴿ إنها ترمي بشرر كالقصر كأنه جمالت صفر﴾ (سورة المرسلات، 32 و33).

«القصر»

من أي جهة تدخل المدينة يظهر القصر، ويستطيع أي شخص أن يراه

من بعد، إلا أن صاحب القصر يحظى به قلة قليلة من البشر، ويعدون من المحظوظين...» ص 24.

ولكن التوظيف يأتي معكوساً، فالقصر هو الذي يرمي بالشرر مشبه ومشبه به، القصر رمز للطبقة الارستقراطية التي تبتذل النساء، القصر مكان للتنكر والتخفي عن أعين الناس. يمكن القول: إن الرواية لا تتحدث عن شيء سوى سحر النساء وملكوت الشهوة كما يعيشها صاحب القصر مع عدد كبير من الصبايا، وكثير من تيمات النص لا تتحقق إلا من خلال عالم المرأة (– القصر – المال – الرفاهية –) هي التي تخدع الطريدة وتوقعها في شباك الصياد، وهذه العلاقات التي يصورها الكاتب من بداية الرواية إلى نهايتها ليست استجابة للحاجات الأولية، كالجنس مثلاً، بل هي في المقام الأول ذات أخرى، فاللذة ليست إلا إشباعاً للرغبة، بل هي في الرواية استرداداً لحق ضاع، أو استيلاء على موقع، إن الجسد النسائي من خلال الأنا الذكوري في الرواية يتحول إلى بؤرة للأحكام الاجتماعية التي تصنف من خلالها المرأة السلبية، وهي صور ثقافية تحدثنا عن العرض والشرف اللذين يدنسان إذا مُس جسد المرأة بغير حق[15]. ويأتي حرص الكاتب على هذه الأحكام من خلال ملحق للرواية يؤكد أن الشخصيات النسائية في الرواية حقيقية مع أن اللعبة السردية التي استخدمها عبده خال كانت توحي أنه يتعاطف مع هؤلاء النساء وذلك بتبرير ماقمنا به، وهذه الصفات التي يطلقها الروائي على بطلات رواياته، وبخاصة «فسوق» و«ترمي بشرر»، تقودنا إلى الكشف عن ضعف المرأة السعودية ،فالمرأة في لاشعوره طفل صغير ولم أجد امرأة عند الكاتب أثبتت العكس. مما يطرح تساؤلات عدة، لماذا لم تحتفل الروايات السعودية الحديثة بالمرأة، وحرصت على إبراز ضعفها بالوسائل التقنية كافة؛ سواء كان عند عبده خال أو ليلى الجهني أو أميمة الخميس أو يوسف المحيميد؟.

روايات الجيل الأخير أكدت هذه الأزمة التي تتشابه على صعيدها

التشكيل الزمني والتناصي، وإن اختلف التشكيل المكاني في الرواية السعودية الحديثة، أما أميمة الخميس فتلجأ إلى توظيف التناص في روايتيها «بحريات» و«الوارفة»، لتمثيل موقفها من المجتمع وعاداته، وبخاصة فيما يتعلق بالمرأة، وجندت بذلك أدواتها السردية في تحقيق هذا المأرب وهو تمثيل المرأة السعودية متموضعة في العادات، واستطاعت أن تقوي موقفها بخدعة سردية تشكل جمالا لبطلاتها، كما في رواية «بحريات» ورواية «الوارفة» التي تعد امتدادا لتموضع الذات الساردة في الأنثى المروية، فالوارفة امتداد لجيل رواية بحريات، مثل تكرارها لمركزية الأحداث في رواية بحريات، في ترديدها لوصف هؤلاء النسوة البحريات في رواية الوارفة، فتقول: «.. سكان الصحراء في هضبة نجد يقيمون دونهم أسوارا عالية ويعزلونهم نوعا ما عن الانخراط الكامل في النسيج الاجتماعي ويسمونهم خلسة.. طرش بحر. فتياتهن خجولات ببشرة بيضاء رائقة وأحجام ضئيلة، منخفضات الصوت بتهذيب يصد أي محاولة للفضول أو التقرب ،..» ص 25.

فالكاتبة توظف التناص جزءاً من بنية النص حتى ينال مواضع كثيرة من السرد في كلا روايتيها حتى يبرز التناص الداخلي بينهما، ولكن تتبدل الوظيفة الجمالية للتناص عندما يصبح النص موظفاً لأجله مما يؤثر على جماليات تشكيل النص السردي، فاستشهاد الكاتبة من أجل المنصوص عليه وذلك عندما تتناسل أحداثها من حديث نبوي يصنع مركزية مبالغة لواقعها، ماقال حوله الرسول عليه الصلاة والسلام: (الأرواح جنود مجندة ماتجاذب منها ائتلف وما تنافر اختلف).

بالضبط واحنا بالبلد هنا ماشاء الله لا يخلونا نختار ولا نتنيل... طقطق طقطق.. يابنت جاك عريس.. إلخ» ص 21، فحرص الكاتبة على تأكيد منظورها أدى في أحيان كثيرة إلى خلل في تشكيل جماليات السرد الأخرى.

وعنوان رواية الوارفة ملتبس، يحيل إلى أكثر من سجل دلالي، فقد

يحيل إلى المرأة التي تعيش في ظل العادات حتى أصبحت امتداداً لماضيها، حتى بعد تعليمها وخروجها من بيئتها، فبطلة الرواية الجوهرة طبيبة وتسافر، وتجيد لغة أجنبية، ومع ذلك حي عليشة لا يغادرها، تهتز أنوثتها وتتقاطع أمنياتها عند مقابلة أي رجل حتى لو كان يهودياً، «وتعود لتلوذ بتقويم بيت عليشة الخاص، لم يكن هناك فصول أربعة للسنة، بل عندما تبدأ الرياح تصفر من الباب الشمالي فقد ابترد المساء ، وعندما تحلب النجوم البرد على السطح لابد من تغيير (منقل) الجمر في الصالة الداخلية أربع مرات متتالية» ص 291.

تصنع الساردة حماية لبطلاتها، وقواقع وظلال بدء من اختيارها للعنوان، ومروراً باسم الجوهرة المحفوظة، هذه الرموز اللغوية التي تتضافر مع التناص الديني، توحي بأن الساردة تسعى بأن تجعل جماليات نصها جزءاً من الحقائق التي نحيا بها، وفيها نودع جزءاً من أحلامنا، فالمرأة السعودية متقوقعة داخل اللغة التي تصنعها الساردة طوال أحداث الرواية بالرغم من أن الممكنات السردية المرتبطة بضمير المتكلم محدودة جداً، فهي لا تتجاوز التعبير عن امرأة مقيدة لا تستطيع التخلص من ربقة السارد المحيط بكل شيء، ولكنها تستطيع أن تستدرجنا إلى مواقعها الحميمة الطازجة[16].

أما روايات رجاء عالم على سبيل المثال لم تحسن توظيف التناص لصالح أحداث سردية متماسكة، اعتقاداً منها أن ذلك يضفي غموضاً على الرواية؛ لذلك ينسحب المتلقي عندما يصل إلى أفق الانتظار ويخيب ظنه. وتأتي بعدها روائية تجرّب أيضاً مزج حكايات «ألف ليلة وليلة» مع حكايتها الخاصة وهي مها الفيصل في روايتيها «سفينة وأميرة الظلال» و«توبة وسلي»؛ لتصنع من هذين العالمين «الخاص» و«العام» رواية عجائبية تصل بين العنوانين وتمتد إلى الأحداث، وهذا التداخل النصي في صنع عجائبية لسرد الكاتبة مها الفيصل جعل روايتها - تشبه إلى حد ما - ما قامت به رجاء عالم في تعالق نصها السردي مع حكايات ألف ليلة وليلة.

وممن اختار أيضاً هذا التوجه الأسطوري غازي القصيبي في روايته الأخيرة «الجنية»[17]، ومن أول وهلة يتضح أن أسطورة الجن هي العنوان الرئيس للرواية، والمتحكم الفعلي في الأحداث. لكن هؤلاء الجن اكتسبوا حضورهم – في الرواية من الحكايات الشعبية؛ لذلك ادعى الكاتب في مستهل الرواية أنها حكاية شعبية وليست رواية، وحاول إيهامنا أنه يخشى النقاد المتحذلقين، فيقول في مستهل روايته: «محبكم راوي هذه الحكاية – والحكاية كلمة محايدة تريحني من تقعرات النقاد ومن نقد المتقعرين»[18]..

ولا يخشى الكاتب في الحقيقة النقد، وإنما بذكائه أراد أن يلمح إلى أن جذور روايته مستمدة من الحكايات الشعبية عن الجن، وأن غرضه الرئيس من هذه الرواية هو جمع أكبر قدر من المعلومات عن الجن بواسطة الحكايات الشعبية، وكأنه يعمل على تثقيف المتلقي وترغيبه بمعرفة أساطير قومه، وبخاصة فيما يتعلق بالجن، لما لهذه الأسطورة من دور كبير ترسخ في الأذهان من القدم، وهذا ينفي ادعاء نقاد الغرب في أن أسطورة الجن مأخوذة منهم[19].

ويصور الكاتب المغرب بيئة خصبة للمعتقدات حول الجن، وبخاصة «الجنيات»، وهذه البيئة تتغذى على السحر، أو ما يسمى بتحضير الأرواح: «كيف يمكن أن أقبل أن حبيبتي فاطمة الزهراء، التي تزوجتها وقضيت معها أروع أسبوع في حياتي، هي مخلوقة أخرى اسمها ، كما تقول الورقة ، عائشة؟ أليس المفترض أن تكون أسماء الجن غير أسماء الإنس؟»[20].

ويتضح أن توظيف القصيبي للأسطورة يعتمد على الوضوح والمكاشفة، لاهتمامه بالأسطورة التعليمية، أما «عالم» فتوظيفها للأسطورة يعتمد على لغة الترميز، وقد يعود ذلك إلى اهتمامها بأسطورة القدر.

وتتكئ رواية «القارورة» ليوسف المحيميد على الحكاية الشعبية نفسها التي شكلت البنية الرئيسة لرواية دم البراءة، وهي حكاية الفتاة التي قُتِلت

غسلاً للشرف وغاسلة الموتى، ولكنها لم تصنع جواً عجائبياً للرواية «القارورة» كما فعلت مع رواية «دم البراءة» لإبراهيم الناصر ؛ وقد يعود السبب إلى أن المحيميد استعان بهذه الحكاية دون أن يجعلها أساساً في بناء سرد الرواية، فأصبحت لا تشكل سوى حدث ثانوي ينتهي بانتهاء الشخصيتين الثانويتين «غاسلة الموتى والفتاة» بحيث لا يتجاوز تأثير هذه الحكاية فصلاً واحداً من فصول الرواية.

أما «دم البراءة» للناصر فتتفرع أحداثها من جذور هذه الحكاية الشعبية حتى صنعت عالماً عجائبياً للرواية، بدءاً من خروج الفتاة من القبر، ثم نزول الأخ القاتل مصعب إلى الأرض ومحاولة الثعبان الاقتصاص منه – كما في المثال السابق – لظلمه الفتاة موضي، ثم يتحول مصعب في نهاية الرواية إلى مسخ بقرار من العالم الأرض : «.... أخذ الأشرم يهدئ من انفعال المتحول الذي شرع في دق الأرض بقدميه بعنف وهياج رافعاً عقيرته بالبكاء»(21).

وأخيراً يمكن الحكم على التشكيل السردي للرواية السعودية الحديثة كالآتي :

1 – لم تكن الحماسة الكبيرة في هذه المرحلة لكتابة الرواية تعكس جودة إنتاجية في الجانب الفني للأسلوب، أو فيما يتعلق بالقضايا المعالجة، لسرعة التحرك المضطرب والمتزايد للرواية مع غياب لجودة النقد والتوجيه، وعدم متابعة المبدعين للنقد، وهذا ما تنبه إليه غيري أيضاً، وأكدته هذه الورقة، وإن ظهر النضج في روايات ما بعد حرب الخليج الثانية، بالتركيز على الرواية جنسا أدبيا جديدا ظهر على السطح، إلا إن تسرع البعض وتعجلهم في الكتابة والنشر أدى إلى ظهور نوعية رديئة لغالبية الأعمال بالرغم من الآمال المعقودة على هذا الجيل الجديد.

2 – ظهر التوجه الخرافي بوضوح في تشكيل جماليات الرواية السعودية الحديثة مثل روايات عالم والأعمال الأخيرة للحميدان وبعض أعمال القصيبي.

3 – تميزت روايات هذا الجيل بقدرتها على توظيف التناص حتى أصبح جزءاً من تشكيل النص، وبخاصة رواية «فسوق» و«ترمي بشرر» لعبده خال.

4 – ظهر التناص الداخلي جليا في توظيف الحكايات الشعبية بين روايات هذا الجيل حتى وصل إلى التراكيب اللفظة والصور السردية، مثل التعالق بين عالم ومها الفيصل، والحميدان والمحيميد.

5 – ظهر لي أيضاً ميزة في روايات هذا الجيل، وهي العناية بالمسرود له القصصي، وان كان هناك هجوم صريح في بعض الروايات الحديثة على المسرود القصصي «النقاد»، مثل: الجنية للقصيبي، والغيمة الرصاصية للدميني والقارورة للمحيميد.

6 – توصلت إلى أن الروايات الحديثة اهتمت بالزمن الاستشرافي حتى وصل للحدث الرئيس بعد أن كان مغيباً.

الهوامش

1) انظر د. عبدالرحمن الوهابي: الرواية النسائية السعودية والمتغيرات الثقافية ص 231، 232.
2) تيار الوعي أو اللاوعي: هو مونولوج مباشر أو غير مباشر قد تختلط فيه الأصوات، وتصل إلى الرمزية والتصويرية.
3) عالية محمود: «البناء السردي في روايات إلياس خوري»، ص 20.
4) نورة الغامدي: «وجهة البوصلة»، ص 13.
5) السابق: ص 67، انظر أيضاً على سبيل المثال: ص 99، 110، 137، 277، 236.
6) انظر السابق على سبيل المثال: ص 45، 46، 53، 56، 152، 157، 176، 265.
7) د. محمد رحومة: «اشتعال اللحظات – دراسة في تكنيك الزمن في الرواية (الحجاجي نموذجاً)، ص 16.
8) نايف الجهني: «الحدود»، ص 10، 11.
9) يوسف المحيميد: «القارورة »، ص 212-216.
10) حميد الحمداني «بنية النص السري»، ص 77.
11) أميمة الخميس: «البحريات»، (ط 1، 2006)، دار المدى ، سورية – دمشق ص 109، 113، 121، 143.
12) انظر د. صلاح فضل: «منهج الواقعية....» ص 291.
13) عبده خال: «فسوق»، ص 13.
14) السابق: ص: 132.
15) السابق: ص 47.
16) غازي القصيبي «الجنية» المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، 2006، بيروت، ص 17.
17) غازي القصيبي: «الجنية»، ص 33.
18) السابق: ص 36، 37.
19) السابق: 167.
20) السابق.

[فخاخ الرائحة]: التحايل السردي في ضوء نظرية الأنماط الأولية

لميـــاء باعشـــن

في تناولنا لرواية يوسف المحيميد (فخاخ الرائحة) نعرف أننا أمام نص مفخخ، أولاً: من تركيبة العنوان الايحائية كمقولة، تصرح بالمراوغة والمخادعة، وثانياً: لأن هذا العنوان له دلالة استدراجية، فهو يسحب القارئ إلى فضاءات المفاجأة، ويبث فيه الخوف والتوجس، ويأتينا قول يوسف المحيميد في لقاء صحفي، مؤكداً لذلك: «العنوان هو الفخُّ الذي أنصبه للقارئ، فأغويه ويدلف معي إلى متاهة النص»، **(حوار: زوينة خلفان)** فالقارئ هدف لفخ التلقي والتورط في فعل القراءة، بحثاً عن الرائحة التي تنصب فخاً. وثالثاً: لأن العنوان نواة للنص فإن خصائصه المجازية تنسحب على عالم الرواية المشدود إلى الخديعة، والذي يعج بفخاخ الروائح وروائح بلا أفخاخ وأفخاخ بلا روائح.

لكننا نوقن أكثر بأن هذا النص مفخخ؛ لأن كاتبه يصرح بذلك في أكثر من لقاء صحفي، فقصدية التفخيخ لا اختلاف عليها. مدخلنا إلى النص هو مقولات ليوسف المحيميد، يدلي فيها بالتالي:

«أحب أن أصنع شركا لذيذا أمام القارئ وأصرخ هاأنذا أوقعته في الفخ!» (**الحوار: عدنان فرزات، القبس، الكويت، الخميس،** *26* **رجب** *1428*، *9* **أغسطس***2007* ، **رقم العدد:** *12281*).

– في فخاخ الرائحة كان التشويق يعتمد على الإخفاء والتأجيل، فثمّة سرّ مخبوء لم أصرّح به، بغرض استدراج القارئ حتى الفصل الأخير. (**جريدة اليوم اليوم الثقافي، العدد** *11385*، **السنة الأربعون، الاثنين** *30-06-1425***هـ الموافق** *16-08-2004***م**).

– أحتفظ بمفتاح السرّ أو الكنز في جيبي حتى آخر شهقة في عمر السرد.. وأقول دائما لقارئي، لا تتعجل الذهب، فقط واصل اللعبة معي إلى آخرها.... هذا ما فعلته بالضبط في" فخاخ الرائحة" إذ دفعت سرّ الأذن المقطوفة لدى البطل إلى آخر فصل من الرواية. (**الشرق الأوسط الخميس،** *27* **رجب** *1429***هـ** *31* **يوليو** *2008* **العدد** *10838*).

بيد أن تصريح المحيميد هذا يشكل معضلة تأويلية، فالفخاخ التي تنصب على مدارات النص تستلزم الخديعة، أي أنها تعد بشئ وتقدم شيئاً آخر، لذلك عندما جذب الجلابة جماعة السودانيين برائحة الشواء تبين لهم حين اقتربوا من النار أن ما عليها ليس لحماً بل شحماً. وقياساً على ذلك فإن الفخ الذي نصبه المحيميد للقارئ لا يمكن أن يفي بالشرط الخداعي، فالقارئ كان ينتظر تفسيراً للأذن المقطوعة، وهذا هو تماماً ما حصل عليه. إن الطعم الذي يجب أن يجذب القارئ في هذه الحالة لا يكفي لإكمال أطراف المعادلة، لذا كان لابد من البحث عن الخدعة من حيث هي غير متوقعة ولا منتظرة، من حيث أنها تحدث أثراً توريطياً لدى المتلقي، وذلك بتخييب توقعاته بكشف يخالف أفق انتظاره.

في رحلة البحث عن الطعم الجاذب وطبيعة الحيلة التي انطلت علينا كقراء للنص نجد أنفسنا أمام خدعة سردية عالية المستوى لا يمكن رؤيتها

إلا من وجهة ما وراء السردية، والتي تشد الانتباه إلى موقع النص كعمل خيالي، وابتعاده بالتالي عن الواقع، فلا شيء يظهر كما هو متوقع أو متخيل، بل إن الوهم الروائي يتبدد في ثنايا السر. سأحاول أن أتوقف في هذه الدراسة على ملامح الاستراتيجية التي اتبعها النص في بناء شراكه الخداعة التي أوقع فيها القارئ، والنظر إلى ما وراء الظاهر الذي يخفي أكثر مما يعلن لاستكناه التقنية التي استخدمها النص في بنائه.

تنتمي رواية "فخاخ الرائحة" إلى الرواية الجديدة المغايرة لما هو سائد من الأنماط السردية والتي تتسم بسردها المراوغ، ومضمونها المتداخل، وطرائقها السردية المبتكرة. هي رواية تقاوم الحبكة التقليدية وتخلخل افتراضات القارئ المألوفة، باشتغالها على فنية مخاتلة تعتمد تعددية المنظور السردي وتقطيع النسق الزمني بدلاً عن الإنسيابية المعهودة. نحن إذاً بحاجة إلى مدخل نقدي مختلف يتماشى مع وعي النص بالتفكيك المابعد حداثي وتعارضات المنطق، مدخل يفي بمطالب هذا النص المبتكر ليمنحه القدرة علي تخليق دلالات أكثر انفتاحا. عنوان هذا النص ودلالاته وسماته التقنية تجعلنا نستدعي مفهوم الأدب الاحتيالي «*literary tricksterism*» المنبثق عن النقد الاركيتايبي *Archetypal criticism* وهو من مفرزات نظرية «الأنماط الأولية» التي وضع أسسها الفيلسوف النفساني كارل جوستاف يونج *Carl Gustav Jung*، والتي تهتم بمتابعة ظهور تلك الأشكال الأصلية المدفونة في عمق التجربة الإنسانية المترسبة في الضمير الجمعي للبشرية «*collective unconscious*» وتطورها في النصوص الأدبية والإبداعات الخيالية على مر العصور.

يرى هذا النقد أن التصورات الميثولوجية الكامنة في اللاوعي الإنساني تشكل بالضرورة وظائف وأسلوب وطرق صياغة تلك الأعمال الإبداعية، بل إن معنى النص مرهون بمكوناته النفسية والثقافية. وتعاود تلك

الأنماط المتوارثة الظهور مرات ومرات وتتجسد على سطح الوعي، إما على شكل شخوص أو موتيفات أو رموز تدخل كلها محملة بالمعاني والإحالات الغنية إلى ثنايا النصوص لتعطيها زخماً هائلاً من المرجعية والتأويل. وتنقسم الأنماط الأولية إلى شخصيات مثل البطل والأم والحكيم والشيطان...، وإلى حبكات، مثل التهيئة والنضج والموت والانبعاث والصحراء والطقوس..، وإلى صور رمزية، مثل الماء والدائرة والثعبان والألوان. والمحتال إحدى الشخصيات الأنماطية التي استبقتها كل الثقافات البشرية ونوّعت على قالبها الأصلي.

تفحص هذه الورقة رمزية الاحتيال في رواية (فخاخ الرائحة) للروائي «يوسف المحيميد» من المنظور الأركيتايبي اليونجي، فالشخصيات ذات الحضور الرئيسي في الخطاب السردي عند «المحيميد» تقترب في تكوينها وحضورها من أن تكون احتيالية بامتياز. (فخاخ الرائحة) كنص احتيالي يزخر بالاحتمالات، وتستخدم الاحتيال كموشور تجتمع في بؤرته ملامح الثقافة المحلية السائدة، بما فيها من اهتمامات بمسائل الهوية الذاتية والطبقية وصراعاتها المادية وأخلاقيات المنظومة الاجتماعية. ومن خلال الاشتغال على فكرة تعالق نص المحيميد مع أنماط ميثولوجية عتيقة وتشكُّلها وفق نماذجها، سيجري تقصي العلاقة الرابطة بين الشخوص والصور الرمزية والوحدات السردية وتحدى استقلاليتها وانفصالاتها الظاهرة.

ظل المحتال فاعلاً في آداب الشعوب في حقب زمنية مختلفة وتمت إعادة اختراع وظائفه الثقافية مراراً، لكنه ما زال جاذباً لمخيلة البشر. وفي هذا الاستمرار لوجوده تأكيد واضح على مركزيته في تحريك الراكد وتنبيه اللاوعي. وفي حضوره الاستنساخي يظهر ككائن ميثولوجي ذي شخصية تملصية مزدوجة يصعب القبض عليها في انفرادها وتأملها على حدة، لأنه في حالة تحول مستمرة، وتصنيفه الدقيق محير، لأنه تمثيل نمطي لمزيج *bricolage* من الأفكار والخصائص والميول المتداخلة، بل هو مفهوم مجرد

يجمع بين صفات متنافرة. مع ذلك فإن للمحتالين خصالهم الأولية المشتركة، وهي خصال تنطبق على شخصيات رواية المحيميد بشكل واضح ومدهش:

المحتال شخصية زئبقية معقدة تجمع بين المتناقضات، يطبعها الالتباس والازدواجية وتميل إلى الخداع وإثارة الشغب، لذلك فالمحتال يكون دائماً بطل النص المضاد، أو نقيض البطل المطلق، فهو وإن كان مغامرا ذكيا يكسب قوته بالشطارة والاحتيال، ويستطيع الخلاص من المآزق والبقاء على قيد الحياة، إلا أنه شخص هامشي متشرد متصعلك، ومغامراته الشطارية تتمثل في مقاتلة الوحوش بحثاً عن الطعام لإشباع الغريزة الأولية من أجل المحافظة على البقاء ومقاومة الانقراض، لذا فهو يخضع لأهوائه وغرائزه. والمحتال شخص متبرم ثائر، وكثير اللعن والتململ، منتقد حتى لنفسه، فهو رافض للتواصل الإنساني في إطار مجتمعي منتظم الانسجام لعدم قدرته على التواؤم مع سلبية الواقع وتضاداته، لذا فهو يعيش في غربة وعدم استقرار، لأنه دائم الحركة والترحال يتنقل من مكان لآخر، يتجول على حواف المجتمع.

أما انقطاعه عن أصوله، فيجعله بلا جذور ولا قيم أو مبادئ أو روابط اجتماعية تردعه عن أن يصبح لصا محترفا وقاطع طرق. يعيش المحتال على الحدود ما بين العوالم وتقاطعات الطرق، لأنه يكره الحدود المرسومة، وعمله على تخطيها، يضعه في مواقف حرجة مع خصوم أقوى، أو أكبر سلطة منه، كما يضع هو نفسه في محل التهكم فيتحول إلى مهرج يتسلى به الآخرون في لحظات سأمهم وضجرهم، وهو ليس بغافل عن جوانبه المثيرة للسخرية.

يظهر دائماً في النصوص التي يكتبها الأقليات المضغوطة في بحثهم عن الهوية والانتماء، كتكنيك للمحافظة على الحياة وتجنب الضياع والإبادة في منظومة ضاغطة، وكوسيلة دفاعية للحفاظ على الهوية والثقافة المهددة

بالتلاشي والإنقراض، حين يتكالب عليهم النهش من بشر لهم ضراوة الوحش.

يمثل المحتال قوة الفوضى المدمرة لمنظومة اجتماعية تسمح بالاضطهاد، والمحطمة للقيم الموروثة، هو منشق يرفض الانضواء تحت لواء التوقعات المجتمعية، ولا يداهنها، بل يثور ضد السلطة ويوضح مساوئ التنظيمات النسقية للمجتمعات الإنسانية ويكشف قصورها وزيفها، ويدفعنا لمساءلة ما حاز على القبول الأعمى من أفرادها، بممارسته كل ما ترفضه ثقافته وتحرمه على أفرادها. هذه الفكرة فوضوية تقويضية تعمل ضد التصنيف الخانق في ظل نظام اجتماعي مهيمن، وتدعو إلى مراجعة مسلمات الثقافة وتقويم الأنساق وخرق كل التابوهات العنصرية للقضاء على وجود الجوانب الفاصلة التي تخلقها العلامات الإثنية فتسمح بأشكال استرقاق البشر.

وهو ليس مجرد شخصية، بل أداة خطابية تسجل موقفاً قوياً وتعمل كمعادل تسوية لفكرة التناقض المرتبطة مباشرة بالحدود، التي تخلق المفارقات، حيث تختلف كل كينونة عن غيرها وتناقضها.

من الواضح أن طراد وتوفيق وناصر يشتركون مع المحتال في كل هذه الصفات، وزيادة على ذلك بقي هنالك ثلاث صفات أساسية تجمعهم مع هذا المخلوق البدائي، الفقد والتخفي وانشطار الهوية. تشكل المفقودات العضوية لحمة النص الأساسية، فالأذن المبتورة والعين المفقوءة والذكورة المخصية تتحول إلى محركات رئيسة داخل الرواية، وتكرارها كلازمة سردية يجعلها تمثل رغبة الشخصيات في الاكتمال، فهي نقص يمثل عاهات وتشويهات، مصحوبة بأزمات وصدوع في الهويّة. يعيش شخوص هذا السرد تأزماً نفسياً يعرضهم لنوع من التفتت والتشظي، ويشهد التعدد الاسمي على بعثرة وتشعب هوياتهم، (بعد انتهاك توفيق يجري انقسامه إلى

حسن وتوفيق، وطراد يصبح أبو لوزة وهكذا..). وهنا تظهر ضرورة التخفي ولبس الأقنعة، لإخفاء العيوب. (طراد يلف شماغه حول وجهه بإتقان ليخفي أذنه المقطوعة، ويقترح على ناصر ارتداء نظارة سوداء تخفي عينه المفقودة).

وفي عالم الميثولوجيا يمتلك المحتال أقنعة شتى تساعده على التنكر، لأسباب دفاعية، أو لأسباب عدوانية، حتى أن جوزيف كامبل سماه في كتابه الشهير البطل ذو المائة وجه، فالتنكر المستمر هو بعينه شخصية المحتال. يعمل القناع كستار الخداع والتضليل والتلبيس الذي يمنحه صبغة الغموض والازدواجية. وهنا يظهر رابط قوي بين شخوص الرواية والمحتال والمهرج، الذي يخفي ملامحه خلف قناع ضاحك أو باكي، ليزاوج بين دراما المأساة والملهاة. والأقنعة تشويه يخفي تشوهاً، فالشخصيات في الرواية يأخذون هيئة مسوخ تقارب في مجموعها مهرجي السيرك أو شخوص الكرنفالات الضخمة والشائهة، كما يرى باختين.

وعلى ذكر الازدواجية يتبين لنا أن المحتال يقفز بطبيعته بين الخطين، فهويته متحولة ، مائعة ومنقسمة على ذاتها. وهنا نقترب من الطعم الذي ينتظرنا في نهاية النص، فالهوية المتحولة تقترح في ظل التفسير الاركيتايبي النفسي أن شخوص النص ليسوا سوى انقسامات لذات واحدة، وتعدد الشخصيات هي سمة مرتبطة بالمحتال *multiple personality* تصل هنا إلى ذورتها لتحقق فصاماً عنيفاً.

ومادامت هذه قراءة نفسية مستمدة من فكر يونج وأستاذه فرويد، فلا حرج إن نظرنا إلى ثلاثية الانفصام على أنها التقسيمات الشهيرة للنفس البشرية بين الأنا والأنا العليا والأنا السفلى، حيث يمثل توفيق، ولاسمه هنا دلالة غاية في الأهمية، ذلك المستوى من الوعي الذي يوفق بين رغبات النفس الجامحة وبين العقل الكابح. كما أن النموذج الذي يقدمه يونج للوعي البشري يقسم النفس إلى وعي يضيئة النور ولا وعي يتبعه كظله. والظل

منطقة مظلمة تنغلق على ما تختزنه النفس من ذكريات وأمنيات وطموحات ورغبات دفينة، بعضها من ماضي الشخص وأخرى من ماضي البشرية. حين يشتد الصراع بين النور والظل يطفو مرض الشيزوفرينيا، وهي الصورة النموذجية لهذا المرض والصراع الناتج عنه الذي جسده لنا الأدب في الرواية الخالدة: دكتور جيكل ومستر هايد.

ويفسر هذا الفصام سر بنية النص الثلاثية وتعدد الأصوات الساردة وتشعب المنظور الحكائي والوحدة الأسلوبية للمبنى الحكائي، فالشخصية الواحدة تعاني انهيار الذات المتكاملة، الذات المغتالة والمسترقة. يظهر إذاً أن الوحدات الحكائية التي بدت مستقلة هي في واقع الأمر تتداخل وتتعالق في تعاطيها مع ثيمة الاحتيالية حتى تكاد تكون المرآة للأخرى، وأن تجاورها لم يكن عشوائياً فتواشجها يجعل المعمار القصصي متمازجاً إلى حد التوافق والاقتران. كل مسارات السرد التي حسبناها منفصلة راحت تتداخل وتنزلق إلى بعضها لتكمل بعضها الآخر و تدعمه، بل أصبحت بمثابة مرايا عاكسة في بناء متعدد الوجوه. أما تعاقبية السرد وتناوب السارد بالضمير الغائب (هو) أو بالضمير المتكلم (أنا) فيشير إلى ذاكرة واحدة متشظية إلي مجموعة من الرواة، وكأن المتعدد لا يحيل إلا على واحد قابع هناك خارج شبكة السرد المتداخلة، وبأن الصوت الذي يتولى السرد ليس هو أحد الشخصيات، لكنه قناع يضعه السارد الضمني الذي يستخدم الضمير هو كسارد عليم.

ويتفاقم الفصام عند المحتال حتى يصل به إلى الاستحالة والانسلاخ *Metamorphosis*، فهو نصف إنسان ونصف حيوان، له طبيعة بشرية / حيوانية وطاقة وحشية تفسر امتلاكه القدرة على التحول من شكل إلى شكل آخر *anthropomorphic*. وخرافة تحول البشر إلى حيوانات والعكس متجذرة في أساطير الشعوب، لكن الذئب هو أكثر مخلوق بث الرعب في قلب

الإنسان وحرك خياله، وفي ثقافة هنود أمريكا الشمالية يتماثل المحتال مع الذئب القيوطي *Coyote*. أما أقدم وأشهر الأساطير في تاريخ هذه المخلوقات المتحولة فيسمى بـ المستذئب *werewolf* الذي يتحول في ليلة يكتمل فيها القمر إلى ذئب في حجم إنسان تسطيل أظافره وتبرز أنيابه ويفسد في الأرض ليلة كاملة إلى أن يطلع الفجر فيعود لطبيعته.

وإذا وسعنا مفهومنا التقليدي للشخصية، والذي يعتبر الكائنات الآدمية وحدها شخوصا روائية، فسنجد أن الشخصية ليست سوى علامة يمكن أن يتمثلها شيء جامد، أو فكرة مجردة، أو حيوان، حينها يصبح الذئب في رواية (فخاخ الرائحة) سمة شكلية لتعدد الهويات وقناعاً رابعاً للسارد الضمني، يضعه ليعبر عن الذات الملبوسة بالنفي والاغتراب، والمتصدعة داخلياً نتيجة للاقتلاع وفرض الهامشية. فـ «الذئب» قناع رمزي لحرية مطلقة وسيادة الطبيعة في أشدِّ صورها بدائية وفوضوية ووحشية. ويبعث فينا المحتال الذئبي شعوراً دفيناً بأن في داخل كل منا وحشاً يصعب ترويضه ورغبات مكبوتة تنبع من ينبوع الوعي الجمعي يصعب السيطرة عليها.

يبدأ النص وينتهي في المحطة حيث ينضج الطعم الخداعي المخالف للتوقعات. المحطة هي مكان الوصول والانطلاق، يصل إليها طراد فوضوياً مجزءاً مشوشاً وبدون معرفة للذات، وينطلق منها مستسلماً للأمر الواقع. والمحطة بؤرة مركزية للمغادرة والقدوم، في أرجائها يتم التجمع النهائي، وفيها يجد طراد نفسه وجهاً لوجه مع أجزاء ذاته المتفرقة ويواجهها ويتوحد معها فيزداد وعياً لدواخله ويتعمق فهمه لمعاني وجوده ويتماسك إدراكه بزوايا نفسه المشتتة. في المحطة ينضج الإحساس بالذات، ليشعر أنه جزء من كيان أكبر، جزء من شخصية جماعية تتبلور وتتقارب أجزاؤها، وتصل معرفتها بذاتها إلى منتهاها فتعيد تجميع شظاياها المتناثرة.

إن قارئ سرد الحيلة متحايل عليه، فإن كان ينتظر من السرد تمثيلاً للواقع فسيجده تضليلاً وتلفيقاً بلغة الكتابة التي تعمل ككساء سحري، قناع يحجب ما يقول، ويخفي ما يعلن. السارد المحتال في فخاخ الرائحة يلتقط خيوط الحكى ويعيد نسجها في نظامه الخاص، يملأ فراغات السرد الواقعي بالمفترض موضحاً أن الحقيقة غير ثابتة، وأن لها أكثر من منظور، يغرق النص في الخيال، ويوثق بهوس كبير ليعطي مصداقية عالية لما هو زائف أصلاً، مثل اسم ونسب ناصر الملفق. المحتال في الفلكلور العالمي يتمتع بطاقة ابتكارية، لذا فهو حكاء ماهر وذو ألاعيب شتى يخدع بها الآخرين، ومن هنا يستمد قدرته على تأليف الحكايا وتوليد أشكال سردية واختلاق عوالم افتراضية لا أساس لها بقوة الكلمات وسحرها.

المحتال إذاً ليس فقط شخصية داخل النص، بل هو عامل أسلوبي ولغوي يستخدمه الراوي كآلية نصية وأداة سردية ليدير مناوراته من خلف كواليس الأحداث، من أجل خلط مدارك القارئ، وبهذا يصبح مؤلفاً لصيغة روائية زئبقية ليس فقط كمتحكم في التكنيك، ولكنه هو التكنيك بذاته. السرد الاحتيالي ينتج كتابة مقنّعة، وهم الواقعية المُطلَقة، كتابة ذات مخطط ظاهري وآخر مستتر ومتوار، كتابة تنصب فخها لتلعب على عقل القارئ حسب خطة محكمة في داخلها كذبة على كل مستوى في النص فتخيب كل التوقعات القرائية.

المتحايل يبني، لكنه أيضاً يقوّض الأبنية الراكدة، ونراه داخل البناء السردي يثير الفوضى ويزيل الحواجز بين الأنواع الأدبية ويخلط بين الواقعي والخيالي والمأساوي والكوميدي والمغامرة والاستقرار، وفي تفاعله مع الخطابات التراثية والشعبية يتحدى الأعراف المتوارثة من خلال آلية «إزالة الأقنعة وفضح الأوهام» *demystification* ورفع ذلك الساتر الشفاف الذي يفصل الحقيقة عن الخيال. (كما فعل في حكاية أخيه سيف الذي خطفته الجنية، وحكاية حمل خيرية بنت العطار من القمر).

يستخدم السارد استراتيجيات المحتال في الشكل والموضوع، فيتحول البناء السردي كله إلى حيلة محبوكة، تجعل القارئ يدرك أن التأليف في حقيقته لعبة احتيالية تجذبه وتقوده إلى فخاخ سردية كثيرة بمراوغات وحيل تمثيلية كنائية. هكذا يهمس يوسف المحيميد في أذن قارئه:

«لا تتعجل الذهب، فقط واصل اللعبة معي إلى آخرها ....». في آخر اللعبة نكتشف أن تفخيخ السرد عند المحيميد قد أضاف بعداً جديداً لمفهوم المحتال الميثولوجي في ابتداعه نصاً مخاتلاً يلعب بأكمله دوراً احتيالياً، فرواية (فخاخ الرائحة) من هذا المنظور الأنماطي تظهر تقنية سردية عالية، وحبكة دقيقة تكسر النمطية الروائية، وتفتح أفقاً لا محدوداً من التجدد والمغايرة.

* * *

إعادة تشكيل الأسطورة الشعبية في رواية «ساعة ظهور الأرواح»

أسماء أبو بكر أحمد

تتأسس رواية «ساعة ظهور الأرواح» للروائي البحريني «عبدالله خليفة» على إعادة تشكيل الأسطورة الشعبية، في سياق نصي يشير إلى تجذّر ذاكرة الروائي ووعيه في تراثه الشعبي، والإفادة من المكنونات الثرية في هذا التراث، وإعادة تشكيل مفاصله الفلكلورية، في نص روائي يتماهى فيه المكتوب مع الشفاهي، محققاً إنجازاً سردياً يتمتع بجمالياته الخاصة، ويطمح إلى تصنيع عالم فني يحاكي جانباً من العالم الواقعي ويتوازى معه، وترتبط أحداثه بمجموعة من الشخوص الذين يواجهون قوى غيبية خارقة تسعى – على مستوى الفن – إلى تحريك بعض العناصر تحريكاً تخييلياً، وإحداث أثر غريب وطابع لا نمطي، يترك بصمته على فكر الشخوص ووعيهم.

والراوي يقوم بإعادة صياغة الحكاية الشعبية، وفق قيم أيديولوجية تهدف إلى هزهزة بعض المعايير الثقافية والاجتماعية المتكلّسة، بغية طرح رؤية معرفية جديدة تدعو إلى إفراز الأسئلة، وإعادة النظر فيما ترسخ في

العقل العربي من بعض المعتقدات المتوارثة، ومن ثم فالراوي يعيد تشكيل ما سبق وأنتجته الذاكرة الشعبية، لا بتكراره أو استنساخه أو تغليفه بالانطباعية، أو صياغته صياغة استهلاكية، وإنما بتصنيعه عبر مشروع ثقافي يكسر شرنقة السكونية المتحجرة، ويفتح ثغرات للتحول كما يلفت إلى حالة كمون وتضاد الذات العربية مع نمط الثقافة السائد، وفي ذات الوقت يعبر عن استسلام بعض الشرائح الاجتماعية لكل ما هو مؤسس على الخرافة، كقيمة بالية ومترسّخة في الوعي العربي، فتسعى الرواية إلى إعادة بناء مناخ، محكوم مسبقاً، على مبدأ إعادة تقييم العقل العربي، في ظل قيمتين: قيمة العلم، وقيمة العمل، في مقابل واقع قائم، تتمدد فيه الخرافة، وتسعى إلى إهدار القيمتين.

ومن ثم تعد رواية «ساعة ظهور الأرواح» من أبرز الروايات البحرينية المتسمة بالنزوع الأسطوري، المطوّق للحكاية الشعبية، وما يتواتر تبعاً لهذا التشكيل من طقوس شعبية، تعمق هذا النزوع الأسطوري وتعزز من قيمته الدلالية، ومن ثم فهي نص معبر عن الإمكانيات الثرّة التي يزخر بها التراث في الجزيرة العربية، إذ «تشكل أساطير شعب ما مجموعة كلية عضوية، مصنفة ذات بنى شكلية تسقط من حسابها أو تتنافى مع أركان الزمن التي نحسب حسابها اليوم»(1).

واستطاع عبدالله الخليفة أن يوظف الأسطورة على مستويين: أولهما، على مستوى الحزام الفني الذي يطوق به نصه الروائي، ليحكم قبضته على حركة جميع العناصر البنائية في السياق النصي، وثانيهما، كونه استطاع أن يفيد من توظيف تقنية الأسطورة الشعبية على مستوى سرد الوقائع الميثولوجية، المعبرة عن الرؤية الفنية داخل السياق الروائي.

والصراع الأسطوري في الرواية يغاير الصراع الأسطوري المعهود في الأساطير الإغريقية كنموذج أدبي أعلى للدراما، فهناك فرق بين

الأسطورة كمنتج أفرزه العقل البدائي، وبين استلهام الأسطورة الشعبية المختصة بحكاية الكنز، وتوظيف آلياتها ومكوناتها في السياق الروائي، من أجل تصنيع تجربة روائية تتسم بالثراء، ويصبح تصنيع الأسطورة في العمل الروائي متشابهاً مع وقائع الأسطورة على الرغم من أن «الأسطورة ليست عملاً أدبياً في ذاتها، بل هي حكاية تهوّم في الجو ويتناقلها الرواة وتعيش في تقاليد الشعب»[2].

ويصبح استلهام الراوي للآليات الأسطورية وإعادة تصنيعها، متشابهاً إلى حد ما مع الوجود الفعلي للوقائع الأسطورية، من حيث تواطؤهما (الأسطورة والرواية) على ترسيخ الاعتقاد السحري في وعي الجماعة، سواء تمثلت هذه الجماعة في شخوص الرواية، أو في الإنسان البدائي المحرك لأجواء الأسطورة، لذا فإن الأسطورة «تتحول إلى عمل أدبي إذا عولجت علاجاً أدبياً وصبت فيها الأفكار المعاصرة، وحملت التفسير الإنساني الجديد... إن دور الأسطورة هنا هو تقديم الإطار العام والمادة الخام»[3] ومعها يتم تحويل (أسطورة الخرافة) إلى (أسطورة العلم والآلة) وينمو الصراع بينهما وتأتي آليات الكتابة السردية لتطوي كل ذلك في جرابها الرامز، وتنفتح على أجواء أسطورية تتعدد فيها المعاني القادرة على الإفضاء بالدلالات الثرّة. ويعكس ذلك إيمان الراوي بهذا التفكير الخرافي، وقدرته على التوفيق بين الاعتقادين، كذلك نجد الأسطورة تتوافق مع عملية إعادة تصنيعها في الرواية، من حيث تمتعهما بحضور آلية التداخل والتماور بين الواقع والحلم، الزمن الحقيقي والزمن الأسطوري، ممكنات الواقع ومعطيات الحلم، كذلك يتجسم التشابه بين الأسطورة وبين تشكلها في الرواية من خلال حضور لغة مشتركة، تتشابه في كثير من ملامحها السحرية، كذلك تتماثل الحكاية مع كثير من التفاصيل الحكائية التي تكتنزها الأسطورة، «فالأسطورة هي القوة المعرفية المحورية التي تعطي الطقوس معنى أو رمزاً مثالياً أعلى»[4].

ويتسم الزمان أيضاً بالانفتاحية والتداخل في تلك الرواية المفعمة بأسطورة كنز الأجداد، وقد جاء التشكيل الأسطوري في الرواية مشتملاً على معتقدات الجماعة وأحلامها وانفعالاتها ومخاوفها وتهويماتها حين يسيطر عليها الاعتقاد بوجود هذا الكنز والسعي للحصول عليه.

والرواية محاورة، وليست إجابة عن سؤال يتخفى وراء بؤرة رامزة يكتنزها العنوان الموسوم بـ «ساعة ظهور الأرواح» فهل هي ساعة ظهور الأرواح السفلية في بحثها عن الكنز؟ أم هي الساعة التي تدفن فيها روح الجهل والخرافة؟ لتظهر أرواح جديدة مرتبطة بالتكنولوجيا، فالرواية سؤال مضاد للسؤال وليست إجابة تتفتق من خلالها تموضوعات سردية تتراوح فيها حركة الحكي بين الخيال والوقع.

وتظل الشخصيات البشرية في الرواية ممثلة لنماذج إنسانية، متسمة بصفات شعبية تصنع تجربة حياتها عبر نمط سيرى خاص، مؤطّر في نطاق أسطورة شعبية، تومئ بدلالات خاصة، وترتبط بالتعبير عن مرحلة تاريخية وحضارية معينة «فالأسطورة حدث أشبه بالحدث الذي حدث في حياتنا، لكنه يختلف عن الحدث الذي يحدث مراراً وتكراراً، وكأنه حدث عادي، أي أنها أشبه بحدث بدا لنا مفقوداً، ولكن قوة الرؤيا لدينا تجعلنا قادرين على استيحائه وانتشاله من سجل النسيان»(5).

ومن ثم فلا تبدو الحكاية الشعبية في الرواية منفصلة عن الأسطورة، بل تمتزج الحكاية الشعبية بالنسيج البنائي للأسطور ة، ويتآزرا بغية تشكيل الأجواء الأسطورية، تلك الأجواء التي تتكئ على إعادة تشكيل الحكاية الشعبية الشائعة عن كنز الأجداد، المدفون في باطن الأرض ولهاث شرائح اجتماعية مقهورة من أجل الحصول عليه، بتسخير الجان واستخدام وسائل السحرة مما يضفي على الحكاية الشعبية أجواءً رمزية وخرافية، ترقى بها إلى مستوى الأسطورة.

وتشكيل الأسطورة الشعبية في الرواية يحل محل الآلية التي كان الإنسان البدائي يدرك بها عالمه الخاص، وتتوازى آلية إدراك البدائي لعالمه مع آلية إدراك أهل العدّامة لواقعهم، وحينما يكون الهدف النهائي للإنسان البدائي هو البحث عن المعرفة، يتمثل الهدف الأساس لأهل العدّامة في البحث عن الكنز بوسائل بدائية، تتمثل في ممارسة الطقوس السحرية، التي تقهرها سيطرة الآلة الحديثة، وطغيانها على هذه الوسائل البدائية في البحث عن الكنز.

والرواية في مجملها تفصح عن رؤية وموقف الإنسان المعاصر لواقعة ومستقبله، وكيفية عجزه عن السيطرة على واقعه المعيش سيطرة سحرية، تحاكي فعل الإنسان البدائي في محاولته للسيطرة على واقعه البدائي، ولكن تنهزم هذه المحاولة السحرية في العصر الحديث، نتيجة لسيادة الفعل الإيجابي، وسيطرة الآلة الحديثة التي تسعى إلى إعادة صياغة هذا العالم البدائي الممثل في العدّامة، والسيطرة عليه، وإعادة تفسيره، بما يبلور الرؤية المعبرة عن موقف الإنسان من واقعه.

والراوي لا يسعى إلى طمس المعالم الواقعية، من خلال خطاب أسطوري شامل، وإنما تظل العوالم الواقعية فعّالة يقظة، مع تمديد تيار أسطوري وتغلغله بين ثنايا المشاهد الواقعية، ليتفاعل مع خلاياها الحية مشكّلاً نسيجها النابض بالحياة، إذ لا نجد التشكيل الأسطوري يستقل بذاته عن التشكيل الواقعي، فلا يتمتع التشكيل الأسطوري بدلالة تهويمية، أو رمزية خاصة، وإنما يتحقق التفاعل بين البنيتين من خلال إطار مزدوج، يعبر عن السلوك السحري الذي تضمره الحكاية الشعبية، الطامحة لتشكيل أجواء أسطورية يصنعها الوعي الجماعي السائد في عالم العدّامة المعبق بشبق الأسطورة، ويتم تفعيل البرنامج السردي لتشكيل الأسطورة الشعبية في الرواية على تقنية مؤسسة من نظامين:

الأول: نظام ما قبل الكلام.

والثاني: نظام ما بعد الكلام.

* * *

الأول : نظام ما قبل الكلام:

ونعني بمصطلح ما قبل الكلام، الانسياب المتدفق للشعور والوعي داخل العقل البشري، وهو ما قال به روبرت همفري من أن تيار الوعي يركز فيه الراوي على ارتياد مستويات ما قبل الكلام من الوعي، بغية الكشف عن المستويات النفسية للشخصية، من خلال حزمة من التداعيات المتدفقة للشعور والوعي، والأسطورة تنتمي إلى النماذج الأولية الكامنة في لاوعي الذات الإنسانية، والتي تسيطر على مرحلة ما قبل الكلام، وقد تبلورت الرواية عبر أسلوب حكائي ينتهج نهجاً خاصاً في طريقة عرضه لأحداث الحكاية الشعبية، فتتسلسل الأحداث تسلسلاً تاريخياً يتخلله أسلوب الاستدعاء والتذكر وتوظيف تقنية الحلم للتعبير عن أحداث حكائية يمتزج فيها الواقع، بغية طرح رؤية عميقة، ترصد مرحلة تاريخية مهمة من تاريخ (العدّامة/ المكان) فيتوزع نظام ما قبل الكلام على أربعة محاور: التفكير الرمزي، المتخيل الأسطوري، التذكر والأحلام.

المحور الأول: التفكير الرمزي:

ففي محور التفكير تسيطر بنية الرموز على حركة التفكير وتغلفها، فالرواية زاخرة بالكثير من الرموز والتيمات الأسطورية المتولدة نتيجة لسيطرة أسطورة الكنز، واستجلابها لطقوس شعبية أخرى، ويسعى الحدث المتنامي في السياق السردي إلى بلورة حالة رمزية، تهدف إلى طرح رؤية تنبع من اللاوعي، وتنطلق في اتجاه تقويض العقل الواعي تقويضاً جزئياً،

ويسط سلطة الخرافة، ومن ثم تتخذ بنية الرموز لها طابعاً أشبه ما يكون بالطابع الملحمي المتسم بدلالات جمالية.

والراوي في صياغته للفضاء النصي للرواية عبر تشكيله للأسطورة الشعبية، يبدو وكأنه يحاكي الواقع البدائي للإنسان، لاسيما في الجزء الأول من الرواية والمعبر عن مواجهة الواقع المعيش بالطقوس السحرية، ومن ثم تنسجم جميع الآليات الفنية في تعبيرها عن حياة الإنسان تعبيراً فطرياً، قابعاً في سلطة المفاهيم الشعبية التي تعبر عنها الرواية. فتمثلت أحداثها وتفاصيلها عبر أجواء خصبة، تفرزها الأنماط البدائية «المستقاة من تلك الصور الكونية التي وجدت منذ أزمنة بعيدة الغور»(6) وجاءت آلية استخدام الرموز لتعمق الأداء التشكيلي للرواية، معبرة عن مستويات دلالية متعددة، اجتماعية وإنسانية وثقافية.

فيقوم السياق بترميز حركة الشخوص من خلال حقنهم بدلالات إيحائية ورمزية، فتتولد الرموز الإنسانية في السياقات الروائية معبرة عن المعاني الدالة، حين يرسم الراوي على مستوى الفن صورة شبه متطابقة لهذا الواقع السحري، الذي يعج بالمفارقات العجيبة، مدعماً إياه بصورة غرائبية تقدم نماذجاً بشرية فريدة في نوعها، يوظفها على مستوى الرموز التوليدية، وتتمثل هذه الرموز في شخصيات: الطفل – مريم – الشيخ درويش – جوهر – يوسف – بشير– عدنان، كذلك يتمثل الرمز في: الكنز – العدّامة – البحر، ويتم بناء الحدث عبر تشغيل هذه الرموز التوليدية التي تصنع إطاراً ملحمياً في السياق الروائي كما يلي:

مريم رمز التجدد والانقضاء:

فشخصية مريم ترمز لدورة الحياة المستمرة، والمتراوحة بين التجدد والانقضاء، بكل ما تكتنزه من معان متنوعة ومفارقة، فهي رمز للعدّامة المنتهكة، يقول: «كل الزبائن يتحدثون عنك بهذا أنت بلا أي شهوة مجرد فراغ

بين لحم، يندفعون إليك يتضورون إلى جسدك يغرقون فيه، ثم يموتون كل من لامس جسدك انتحر أو جن أو ضاع، لأنك فخ من الحصا وقاع تتبخر به الأرواح، هيا ابتسمي اضحكي دغدغي روحك قليلاً، دعينا نجري عاريين نحو البركة نطرد الخدم والحراس ونشوى ونشرب، اندفع إليها وعصرها بين يديه، فوجد نفسه تتألم، إنها حجر فعلاً كما قالوا عنه!ا حين يدخلون يصابون بنوبات وتشنجات ولا يعودون قادرين على ممارسة الحب، كل يمضي في هذيانه حتى يتخلص من نفسه عند بحر أو شقة عالية» ص 133.

فمريم رمز يفيض – على مستوى الخطاب الروائي ككل – بمجموعة من المتناقضات، الجامعة بين معاني العذوبة والألم، البراءة والفجور، الحب والكراهية، الماضي والحاضر، المرأة المتصابية والأمومة الحميمة، ومن ثم فإن العملية السردية التي يتم من خلالها استدعاء شخصية مريم على ألسنة الشخوص (كل الزبائن يتحدثون عنك) تكون ممزوجة بنوع من الاستعذاب والمرارة، والتحسر والتفجع والرغبة فيها (أنت بلا أي شهوة – يندفعون إليك – يتضورون إلى جسدك – يغرقون فيه – ثم يموتون) فإذا كانت صورتها قد ارتبطت بالعذوبة في الزمن الماضي، فإن صورتها ترتبط بالتحسر والتفجع في الزمن الراهن الذي يعبر عنه الراوي بصياغات ماضية، دلالة على يقينية الحدث (كل من لامس جسدك انتحر أو جن أو ضاع) ويسوق العلل المسببة لذلك (لأنك فخ من الحصا وقاع تتبخر به الأرواح) فهو هنا يجعلها رمزاً للعدّامة، ثم يتجاوز السياق عن عقمها ليطرح رؤية حلمية جديدة، ترتبط بحس تراثي يتناقض مع الرؤية السابقة عبر سلوك سريالي (دعينا نجري عاريين نحو البركة – نطرد الخدم والحراس ونشوى ونشرب) ولا تفضي هذه المحاولات الحلمية إلا عن سراب وعقم، فحين يعصرها بين يديه يجد (نفسه تتألم، إنها حجر فعلاً).

مما يحول مريم من طبيعتها البشرية إلى طبيعة رمزية تعبر عن أكثر

من دلالة، ومع ذلك فهي تحاول أن تصنع لنفسها بطولة مزيفة، يقول: «تضع العباءة على جسدها الذي لم يزل فاتناً يتحدى غبار العدّامة، ثم تضع الحجاب الذي يغطي وجهها، وجسدها كله يفوح بعطر مسكر، تدور حول مبان عديدة ثم تصعد سلم فندق كبير... يأتيها موظف ما ويهمس في أذنها برقم الغرفة فتمضي إلى الزبون بهدوء وبرود ويظهر رجل بغترة ولحية يحدق فيها وهي تنزع الحجاب وتفجر وجهها في قبح المكان فيلقي بغترته ويندفع لاثما... عندما أغلقت عليها المصعد شاهدت جوهر يحدق في وجهها المتواري وراء الحجاب، فيتركز بصره على عينيها فترتجف وتغطي بصرها بسرعة» ص 122.

وهذه الصورة المتناقضة لمريم تخفي وراءها تراكمات اجتماعية أثرت في تحولاتها، وبذا توافقت صورة مريم مع صورة العدّامة، التي استجابت للتحولات أيضاً، ومن ثم لم يستطع الشخوص العثور على الكنز، وبذا يكون الراوي قد مزج في صورة مريم بين الوجه القديم للعدّامة – حين تشابهت مع مريم في احتفاظها بأصالتها – وبين الوجه الجديد لها، إذ كانت مريم في الزمن القديم ترمز للأمل والحلم، الذي يتطلع إليه يوسف وبوسمرة والشيخ درويش وجوهر، كما أنها في الزمن الحاضر أصبحت ترمز للأوضاع الراهنة التي تموّه فيها وجه العدّامة، وتحول إلى صورة جديدة مغلفة بالقشور الإسمنتية والخرسانية، فيتجسم زيف المرأة التي تدّعي العفاف (تضع العباءة على جسدها – تضع الحجاب الذي يغطي وجهها)، وهي في ذات الوقت تمثل مجموعة من المتناقضات (وجسدها كله يفوح بعطر مسكر – فتمضي إلى الزبون بهدوء وبرود – يحدق فيها وهي تنزع الحجاب – وتفجر وجهها في قبح المكان)، ومن ثم فإن صورة مريم تشير إل مجموعة من المتناقضات ويصبح زيف مريم متوازياً مع زيف (العدّامة/ المكان)، ومن ثم فهي رمز يضم مجموعة من المتناقضات.

الشيخ درويش ورمز الخلاص:

كما ترمز شخصية الشيخ درويش للمخلص الذي تتطلع إليه أنا الجماعة، ليتفاعل مع اعتقاداتها ويشبع تخيلاتها وأحلامها، ويخلصها من مخاوفها وإحباطاتها، وهو شخصية تحمل ملامح واقعية بالإضافة إلى ملامحها الأسطورية، وجاء توظيف الشخصية لتنوط بدور الساحر، ولم يكن ذلك توظيفاً ثانوياً، وإنما تجسمت ملامحه في تلك الشخصية المحورية المهيمنة على مركزية الحركة في النص الروائي، وهذا التوظيف يشكل فضاء الرواية، فالشخصية هنا هي جوهر العمل الأدبي، وجميع الأحداث والشخوص تدور في فلك هذه الشخصية بأبعادها المختلفة، التي يستثيرها السياق النصي ويحركها ضمن سياقه الأدبي، فتتحول شخصية الشيخ درويش إلى علامة وصل بين المتلقي والراوي، بما تثيره في وعي المتلقي من استحضار للنماذج البشرية التي اختزنت في لاوعيه، وما يتعلق بهذه الشخصيات من أبعاد معرفية وشعبية تمارس نشاطها حين يسترجعها المتلقي ويستحضرها ضمن سياقاتها المعرفية والواقعية.

وتظل شخصية الشيخ درويش ممثلة لازمة سردية تتكرر في فضاء النص، إما باستقلالها بمشاهد سردية كاملة، وإما بأن يرد ذكرها على ألسنة الشخوص الآخرين، ومن ثم فإن هذه الشخصية تمثل مرتكزاً نصياً تتبلور حوله الدلالات الرمزية ويتجمع حوله البشر، معتقدين بامتلاكه طقوساً سحرية يمارسها من أجل العثور على الكنز، الذي يؤطّر علاقته بجميع الشخوص في إطار دائرية المكان، وعن طريقها يتحقق بناء السياقات النصية بناءً درامياً يتأسس على توظيف الشخصية الأسطورية، يقول عن الشيخ درويش حين يمارس طقوس السحر: «يملأ القارورات بالدم والمياه والألوان، ويكتب في هطول المطر العاصف على السعف، وفي الحر المجنون الذي يوقظ كل البعوض والأشباح والجن في المستنقعات، ويجمع الصغار لفك طلاسم

الورق، ويملأ علب الأدمغة المعدنية الفارغة، ولكنه يظل وحيداً في العدّامة، وروح محمد الماس تفيض عليه مثل ومض النجوم المحتضرة» ص 28.

فنجده يرمز للنموذج العارف بالأمور، الذي يوهم الناس باطلاعه على بعض الغيبيات، بما يمارسه من طقوس ترتبط بالسحر (ويملأ القارورات بالدم والمياه والألوان – ويكتب في هطول المطر العاصف على السعف) ويدرك بعضهم النمط الآخر لشخصيته المتخاذلة والمبنية على المفارقة (ولكنه يظل وحيداً في العدّامة)، ومع ذلك فإن أهل العدّامة يقدمون له القرابين، وهذا النمط السردي يكشف عن المرارة اللاذعة، مما يعمق درامية النص ويجعل المشهد ينفتح على نماذج رمزية جديدة (روح محمد الماس تفيض عليه مثل ومض النجوم المحتضرة) تكرس المفهوم الرمزي لشخصية الشيخ درويش.

كذلك تبرز شخصيته كساحر، من خلال الأفعال الخارقة للعادة، يقول: «بدا درويش خارج التضاريس محلقاً في ملكوت من حبات البردي وروائح الزعتر والقرنفل، كان يتمتم بنشوة، وبدا أنه يتحدث مع أحد ما، وراح قليلاً قليلاً ينتقل إلى طقس مروع، كانت عروقه تتشنج وتظهر كأسياف مشتعلة، وثوبه الأبيض النقي يُمتلأ بالهواء، وبدا أنه يطير ويحلق فوق الحضور، ويحل ظلام دامس وأصابعه غدت طويلة مشعة، تسرب حبات مثل الكهرمان وأوراق الدوفلي الميتة والدود الحي المتقافز، والعصافير الكثيرة الملأى بالغبطة التي تخترق السعف الكثيف» ص 6.

فالساحر أبرز شخصية حملت الموروث الأسطوري، بعد أن أخذ على عاتقه القيام بطقوس معينة، والتعزيم بكلمات تجعل في وسع الخادم التحكم في جانب معين من الكائنات، وعناصر الطبيعة (يحل ظلام دامس – الدود الحي المتقافز – العصافير تخترق السعف الكثيف).

كما تتسم شخصية الساحر بالأفعال الخارقة للعادة (بدا درويش خارج التضاريس – بدا أنه يتحدث مع أحد ما – بدا أنه يطير ويحلق فوق

الحضور)، وارتبطت هذه الحكايات بالسحر، فقد «بحث الإنسان عن وسائل جديدة يحقق بها أهدافه، فاتجه إلى السحر مثل قدماء المصريين، ولقد دارت حول السحر والسحرة أساطير لا حصر لها، والواقع أن هذه الأساطير لم تتبدل مع تقدم الحضارة، بالرغم من أن الأديان السماوية قد حلّت محل العقائد الدينية القديمة، إلا أنه مازالت لها بقايا في معتقدات كل أمة»(7) ومن ثم فالسياق يرقى بشخصية الشيخ درويش إلى مرتبة الرمز المؤهل لإنتاج أكثر من تأويل.

بشير رمز الميلاد الجديد:

كما يرمز الطفل بشير للميلاد الجديد، إذ يضفي الراوي على ميلاد الطفل مسحة سحرية، مشيراً إلى أسطورة الميلاد اليونانية القديمة، فيرمز الطفل في الرواية إلى الميلاد الجديد، يقول: «وأخذت عروق يوسف تتمرد عليه، ويكاد المعنى الأخير في جسده أن يفلت، والعرق يفور، والماء السماوي ينمو في ضفاف الفضاء المترامي، واشتد غضبه، وجاءت صيحة الطفل الطالع من الرحم الخصب، ومن الأناشيد ورقص الغابات في الجزر، ومن رماد الأكواخ المحروقة والورق والظلال، وآهات المحبوسين تحت الأرض ومن ضياء المستنقعات» ص 91.

تتجسم الرمزية في شخصية بشير الذي يتجاوز الشخوص الاعتياديين بمولده، وكأنه إفراز للحظة تاريخية معينة، وبطولته مستمدة من الخيال والأحداث الخارقة، لا من الحياة ووقائعها، وهي بطولة تتوازى مع بطولة بو سمرة، على الرغم من أنها مستمدة من قوة الجسد، فتتجسد الرؤية عبر مستوى رمزي يسعى السياق النصي إلى إيهام المتلقي بواقعيتها، فالأسطورة حكاية «تتحدث عن عالم وهمي يرمز إلى أشياء وأحداث حقيقية، لكن محرّفة أو مضخمة»(8)، تتمثل في رصد يوسف للحظة ميلاد الطفل، تلك اللحظة الممتزجة بتفاصيل أسطورية تتمتع بمنطقها الخاص، وترتبط بولادة

الرمز ومن خلال تكرارية اسم الفاعل (الطالع) الدالة على (الميلاد الجديد) يتحول الحدث إلى طقس تكراري يضفي على السياق الروائي أجواء ملحمية، حين يتكرر حضور هذا الفعل على المستوى الملموس، وعلى المستوى الاستدعائي، إذ تتعدد بؤر طلوعه من عناصر لها دلالات مادية (من الرحم الخصب – من رماد الأكواخ المحروقة – ومن الورق) كما تتمثل بؤر طلوعه أيضاً من عناصر معنوية (من الأناشيد – ورقص الغابات في الجزر – ومن الظلال – ومن آهات المحبوسين تحت الأرض – ومن ضياء المستنقعات) مما يحول الطفل إلى رمز يشحن السياق برؤى ذات أبعاد أسطورية، مصحوبة بأجواء تمثيلية، فتحضر المؤثرات الصوتية (صيحة – الأناشيد – الآهات) في مجاورتها للمؤثرات الحركية (تتمرد – يفلت – يفور – ينمو – وجاءت – ورقص) في موازاتها للمؤثرات البصرية (رماد – المحروق – الظلال – ضياء) كما تحضر الصياغات المضارعة خمس مرات في المشهد السابق مما يشير إلى المعايشة الحقيقية للحظة ميلاد الطفل الرامز للحلم الجديد.

ثم يرتبط الطفل بالرؤية الاستشرافية للمستقبل، يقول: «كانت العدّامة تحتفي بختان بشير بن بوسمرة ومريم، توقع كثيرون أن يكون هذا الطفل الذي خرج من الطوفان، وطار فوق المستنقع مثل الحمامة، أن يكون مبهراً، وأن تحيل يداه بالمس الطحين إلى خبز، وتعيد عظام العصافير إلى الحدائق، وتكشف أسرار الخزنة الضائعة مع الأوراق، وتخبرهم متى سيأتي الشيخ درويش ويقرأ الكتاب الأصفر وينشر الحكايات» ص 100.

فمن خلال حضور النظرة السحرية للعالم يصبح بشير هو رمز التحول، بدءاً مما يعبر عنه اسمه من دلالة رمزية، تشير لحالة من حالات البشر والأمل، وتشكيل الشخصية هنا له طابعه الخاص، إذ يتحرر هذا التشكيل من العنصر الاعتيادي الحاكم للفن، حين يصور حدثاً واقعياً يتمثل في طقس ختان الطفل، الذي تحتفي به أنا الجماعة (كانت العدّامة

تحتفي بختان بشير) فتتمتع شخصية الطفل بطابعها السحري (وطار فوق المستنقع مثل الحمامة – تحيل يداه بالمس الطحين إلى خبز – وتكشف أسرار الخزنة الضائعة مع الأوراق) وهذا التنميق يسعى نحو تأسيس الحدث المتسم بالحركة الغرائبية، التي تؤهل أفعال الشخصية للخنوع في نطاق النواميس الخارقة للعادة.

بوسمرة رمز الصراع بين الوجود والعدم:

بينما شخصية بو سمرة ترمز للصراع بين الوجود والعدم، الواقع والأسطورة، فيصفه الراوي بالأفريقي العملاق، يقول: «هيئته العملاقة بطوله الفارع وجسده المفتول ورأسه التي تتوج عليها غترة ملفوفة بشكل غريب ملفت تشاهد من أول الحشد كحمامة مقلوبة، وهو يختار فرقته الخاصة، ويجلس على مقعدة الوثير هادئاً هدوءاً كأنه في ملكوت، وسيجارته، بدخانها المريب، تطلق أضواءً من عيونه التي تتكاثر، ومن جلده الذي يتسع ويتعدد بقشرة ثعبان، ويكاد الناس يسمعون الطبول التي تصطخب في روحه، تتدافع منها الآلاف من الطيور، ويرهفون السمع إلى تدفق الشلالات الحارة القادمة من أفريقيا وقوافل الجمال والرجال والنساء التي تشعل الصحراء بالحداء» ص 21.

فقد جاء توظيف التقنيات الأسطورية هنا لرسم هذا النموذج البشري ببعديه الواقعي والخرافي، بحيث لا ينفصل أحدهما عن الآخر، فيمزج السياق بين الملامح البشرية (هيئته العملاقة بطوله الفارع وجسده المفتول – عيونه التي تتكاثر – جلده الذي يتسع) وبين الملامح الأسطورية في تشكيل الشخصية، إذ يضفي السياق الروائي على ملامح الإنسان بعضاً من الصفات الخرافية المرتبطة بفيوض سحرية، فيكاد الناس (يسمعون الطبول التي تصطخب في روحه – تدفق الشلالات الحارة القادمة من أفريقيا) مما يشكل الصورة البشرية تشكيلاً رمزياً.

كما يجسم السياق الروائي صورته ويرفقها «بهروب النساء المستمر منه، وآخرهن شماء التي هربت في ليلة العرس غير قادرة على تحمل ذكره، كانت تصيح وظن البعض أنها كانت تستمتع، ولكن حين كسرت الباب مندفعة بين ثلل الطبالين والمغنيين، شبه عارية وتنزف، مات الغناء على باب غرفة العرس» ص 30.

فالراوي يرسم شخصية بوسمرة من خلال ما يضفيه عليه من ملامح واقعية ذات طابع شعبي، وأخرى خرافية، تشير إلى قدرات خارقة، تستطيع أن تعبر عن الشخصية تعبيراً حياً وتنسجم مع طبيعتها السحرية، بغية تشكيل النموذج الفريد، وعلى الرغم من صفات هذا النموذج المنفرد، إلا أنه يتفاعل مع الشخوص الأخرى على المستوى التوافقي، وفي النهاية ينكسر هذا النموذج على الرغم من صلابته وكونه نموذجاً فريداً حتى في لحظات موته يقول «تتطلع مريم إلى زوجها الراقد وهو يئن ألماً، أعضاء بوسمرة كلها ربطت مع أعمدة السرير، وقطع الخشب الآن لم يعد يسمع دقات الطبول الصاهلة، ولا زحف غابات أفريقيا في أذنيه وتوقف خرير مياه ينابيع البحر في شفتيه، ورفاق الطبول وأظلاف الماعز الراقصين بها في حشود الفرح المتوارية ضباباً ساخناً في الزمن والعيون يتجمعون على جثته، مقدمين له الحكايات والورد والحلوى وهو يقبل عليها جميعاً، رافضاً ثعابين الموت التي يدسها الحزن في خلاياها» ص 121.

ومن خلال ربط «نورثروب فراي» بين الأسطورة والطبيعة، نجد حياة بوسمرة موزعة بين آليتين: الأولى، آلية كوميدية، والثانية تراجيدية (مأساوية)، إذ نجد شطر حياته الأولى يمثل الملهاة وتحقيق الآمال، وهي صورة ترمز للطبيعة التي تحضر من خلال عناصرها (غابات أفريقيا – خرير مياه ينابيع البحر – رفاق الطبول – أظلاف الماعز الراقصين بها في حشود الفرح) وترتبط ببزوغ الشمس، والصورة الثانية من حياته هي الصورة التراجيدية (المأساوية)، الممثلة في موته، والتي ترمز لغروب الشمس،

وهي أمر محتوم حين يتجمع البشر حول جثته وهو يئن (مقدمين له الحكايات والورد والحلوى وهو يقبل عليها جميعاً رافضاً ثعابين الموت) وهي دلالة تفرزها اللغة «فالرمز الإشاري مظهر من مظاهر اللغة»(9) مع ملاحظة أن شخصية بو سمرة يكون مجيئها من البحر، ونهايتها أيضاً تكون في البحر، مما يعمق الدلالة الرمزية لهذه الشخصية.

عدنان رمز لتجاوز العجز :

حتى الشخصيات التي اتسمت طوال الرواية بالسكون وعدم الحركة، مثل شخصية (عدنان) ابن الشيخ دوريش، يكتسب صفة الرمز، إذ يظل طوال الرواية مقعداً، وفشلت جميع الطقوس السحرية التي يمارسها عليه أبوه، في محاولة برئه، ويظل طوال رقدته يرقب أباه وهو يحفر الأرض ليدفن الأموال، التي اغتصبها من الطبقات المطحونة التي تلجأ إليه، وحين يحفر عدنان الأرض ويحصل على المال المدفون يبرأ من مرضه فجأة، ويأخذ الأموال التي توازي في صورتها الجزئية الكنز الذي يبحث عنه أهل العدّامة، ويصبح واحداً من أصحاب رؤوس الأموال، يقول: «حين انفتح الباب الزجاجي أمام جوهر، رأى فيما يرى المذهول وجه عدنان بن الشيخ درويش في بذلة أنيقة، وثمة سيجار في زاوية فمه، شك في سلامة بصره، اقترب أكثر، كان الشاب العليل بصحة جيدة، والرقدة الأبدية استحالت نشاطاً ممتلئاً بالأوامر، ومندفعاً نحو دستة من العمال الأجانب، الذين يتراكضون بين يديه وكلماته وإشاراته» ص 138.

فعندما ينجح عدنان في الحصول على الكنز يبرأ، وقد يشير ذلك إلى أن المال يمثل قوة ما، محركة وقادرة على دفع الشخصية لتجاوز عجزها والانتصار عليه، ولكن هل يعني ذلك أن الحصول على المال هو الذي حرر الذات العربية الممثلة في (عدنان) من لعنة المرض والقعود؟ بما يشير إلى دور المال – بصورته المباشرة – في انطلاق الذات وتحررها؟ أم أن الخطاب أعمق

من ذلك بما يعبر عنه من دور (الميتافيزيقا) بصورتها غير المباشرة في تحرير الذات العربية من هزائمها؟، تلك الذات المستلبة والممثلة في شخصية (عدنان) الذي ظل طوال الرواية مقعداً، مشلول الإرادة، مستلب الفعل، ولكنه عندما يحصل على الكنز الأصغر (مال أبيه الساحر) ينطلق وتتحرر قيوده؟ ولم يتجلّ ذلك من خلال شخصية رئيسه في الرواية، وإنما تجلى عبر شخصية هامشية كشخصية عدنان، الذي ظل طوال الرواية راصداً لفعل أبيه الساحر عندما يجمع الأموال ويدفنها أمام عينيه وهو يشاهده صامتاً.

وكأن عدنان أنموذج أصغر للشخصية المقموعة والقامعة، المستلبة والسالبة، فهو حين يلجأ لتسويق الرزيلة في فندقه الجديد يكون قد ثأر من عناصر الإحباط والعجز والقعود الذي ترسخ داخله، نتيجة بقائه سنين طويلة مقعداً مقموعاً، مما أوجد داخله نوعاً من المفارقة التي تجعل ذاته موزعة بين عالمين متناقضين :عالم الحلم وعالم الواقع، بين حلم أبيه وأنا الجماعة بالكنز، وبين المعايير والقيم التي ترسّخت هناك في العدّامة بطابعها القديم، وهو آنذاك يسعى للتمرد عليها بكسر كل القيود القيمية، في حين تظل المفارقة متأججة يقظة، داخله وخارجه، مجسمة في هؤلاء البشر الذين يناهضونه، رامزين للجانب القيمي، ومن ثم فإن هذا التناقض القائم يولد تناقضاً على مستوى الشخصية.

البحر رمز لتراسل الأرواح:

كما يصبح البحر رمزاً لتراسل الأرواح: الشيخ درويش بسحره، مع روح محمد الماس الذي خبأ الخرائط في صناديق حديدية تحت الأرض، يقول: «كان يتراسل معه عبر شهور، والرجل يسبح في مياه فسفورية، محاطاً بقروش البحر وبأسياخ صدئة، أقامها القراصنة لحبس روحه عن أن تفيض، وكان محمد الماس يهذي ويصطخب، ويفور مع غضب البحر، باعثاً له إشارات عن موقع الخزنة الكبرى والورق، لكنه تعب في فهمها» ص 27.

يرتبط البحر هنا بالرؤية الخيالية والخرافية التي تتبناها الرواية، فيتم تكريس الطابع الأسطوري المرتبط بالحكايات الميثولوجية عن البحر، الذي حبس فيه القراصنة روح محمد الماس، وكانت تفور (يصطخب ويفور مع غضب البحر)، وهذا الحدث الطقسي الذي قام فيه محمد الماس بإخفاء الخرائط الدالة على الكنز، هيّأ الفرصة لسيطرة الرؤية الخرافية المتولدة عن تشكيل الأسطورة الشعبية، نتيجة شعور الشخوص في العدّامة بالقلق الوجودي، الذي أفرزته فكرة الكنز، فتحضر الخرائط والوثائق المتبقية من ميراث الأجداد، ولكن عن طريق الإشارات والرموز، التي يرسلها محمد الماس مفصحاً عن موقع الخزنة (باعثاً له إشارات عن موقع الخزنة).

ويمتزج رمز البحر مع الرمز الإنساني، ويصبح محمد الماس رمزاً للحلم المكبل، يقول: «لكن محمد الماس أمسك قارباً كبيراً وكان بحاراً مجيداً، وراح ينقذ الناس وألقت الأمواج ذلك القارب في البرية، وتراجع المد وكانت الجزيرة حطاماً، وحينئذ وجد بدو الصحراء فرصتهم في الانتقام والاستيلاء على الجزيرة فاندفعوا بسفينة مليئة بالمقاتلين الأشداء، وأطبقوا على العدّامة والمصائد والمغاصات والبساتين، ووضعوا محمد في سجن تحت الأرض، وحينئذ كان يكتب أشعاره وينزف من جميع مسامه، بعضهم قال مات، وآخرون زعموا أنه اختفى، وأنه سوف يعود ثانية مع مد البحر القادم، الذي سينظف العالم من الأوساخ، ولكن دائماً مع كل مد للبحر تسمع صوته، صوت خافت مرير حالم مميز» ص 47.

يتواشج رمز البحر هنا برمز الصحراء التي تعد – مثلها مثل البحر – واحدةً من تلك الأمكنة المفتوحة، التي ارتبطت في الميثولوجيا القديمة بأودية الجان وحكايات الشياطين، ويجيء تصويرها في الرواية ارتباطاً بالتشكيل الأسطوري، فيعبر المتن الحكائي هنا عن محكيات خرافية عن البحار المجيد، واستيلاء البدو على الجزيرة، والسجن الكائن تحت الأرض، وتنعكس الخرافة على صورة البحر، فتطبعه بطوابع خرافية وأسطورية، وتتآزر

فضاءات الأمكنة الثلاثة: البحر والصحراء والعدّامة، لتشكيل فضاء مكاني واحد متسع ومفتوح، ومتطبع بطوابع أسطورية، فيفرز البحر دلالات خرافية وسحرية، حين يرتبط بحكايات غرائبية عن الأرواح والسحر والجان، فتفتقد إلى معيارية المنطق (وضعوا محمد في سجن تحت الأرض – كان يكتب أشعاره وينزف)، في حين تشكّل الحكاية منطقها الخاص، الذي يرتبط فيه البحر برؤية مستقبلية (وأنه سوف يعود ثانية مع مد البحر القادم – سينظف العالم من الأوساخ) ولكنها العودة العقيمة (مع كل مد للبحر تسمع صوته، صوت خافت مرير حالم مميز).

العدّامة رمز الأصالة والتجذر:

والعدّامة كمكان تتمتع بدلالة رمزية متنوعة ومفارقة، فهي تشير للأصالة والتجذر، يقول: «كانت العدّامة مستنقعات من السوائل والتلال الرملية والقبور القديمة، وحين جاء جده مرجان وجدته سارة من الجزر الصغيرة المتناثرة ومن المغاصات الضائعة في مياه الخليج، ومن الحقول الميتة والأودية المجدبة، ومعهم حشد من الغواصة جففوا المستنقعات من الحيوانات المتحللة وملأوا المياه الزنخة بالرمال وغرسوا النخيل، واجتثوا التلال والقبور وزرعوا الأكواخ على مدى النظر.. كانت العدّامة كلها تمضي إلى البحر والسمك والموت والميلاد والبراري» ص 25.

إذ تتدفق الدلالة الرمزية (للمكان/ العدّامة) وتبرز كبؤرة مركزية، ينطلق منها الحدث الأسطوري المتجذّر في التراث وتشكّلاته المرتبطة بالأرض (من الحقول الميتة والأودية المجدبة) وترتبط العدّامة بالصحراء وبالبحر، كمكانين يحيطان بها، ويطوقان حدودها، وتشترك الأمكنة الثلاثة فيما تفرزه من طوابع ميثولوجية مرتبطة بالخرافة، كما تستجيب العدّامة لحركة التحول التي تلحق بالمكان المعبر عن التجذّر (جففوا المستنقعات – وملأوا المياه الزنخة بالرمال – غرسوا النخيل – اجتثوا التلال والقبور – زرعوا الأكواخ)

وتشير العدّامة للعلاقة المتأصلة مع البحر والصحراء، كما تعبر عن العلاقة التي تربط الإنسان في الخليج بتراثه (جاء جده مرجان وجدته سارة من الجزر الصغيرة في مياه الخليج) وبالرغم من ذلك تبقى العدّامة ضارية في عمق الخرافة (العدّامة كلها تمضي إلى البحر والسمك والموت والميلاد والبراري).

الكنز كرمز أسطوري:

كما يستثمر الراوي قصة الكنز، وهي رمز واقعي أسطوري، فالكنز يمثل بين أهل الجزيرة قصة سحرية غامضة، تدور حولها الحكايات ويتخلل سرد هذه الحكايات أهازيج تشبه الطقوس الدرامية، وقد سبقت الطقوس «نشأة الأساطير، تلك الطقوس التي تعد تفسيراً للأساطير»[10] ويشير ذلك إلى ارتباط أهل الجزيرة الأزلي بالخرافة، ومن ثم يتمثل الرمز الأسطوري في الكنز كواحد من أعباء وأحلام الذات الإنسانية في العدّامة، حين يستخدم الراوي الأسطورة القديمة، ويعرض من خلالها أفكاراً ملائمة لروح العصر، ويحملها التفسير الإنساني الجديد، من خلال سياقات فنية تشير إلى مدى سيطرة الراوي على منظور الرواية، وقدرته على تعميق أبعاد الحكاية الشعبية التي برزت عبر منظور جديد، فالكنز يرمز لحلم الجماعة، ويمثل حاجة من حاجات الحياة، وآلية من آليات التواصل الدرامي فيها، نتيجة ديمومة الصراع بين الحلم وانكساره، بين الأمل والإحباط، هذا الرمز الذي طالما ولد عند الشخوص في المجتمعات القديمة توتراً وقلقاً كبيرين، وسيطر على وعيهم، وبرز في أحلام يقظتهم، يسأل الشيخ دوريش جوهراً:

«– أين الخزنة؟

– ليست هي محددة في مكان محدد، ويمتد موقعها من المستنقع وبيت موزة حتى براحة بوسمرة.

– هذه مساحة كبيرة ومن سوف يحفر في كل هذه البلد..!

ارتد إلى المسند، وقال بثقة:

– إن أصدقائي يعرفون كل شيء، ولكي يخبرونني، أقصد يخبروننا يريدون أن يشرفوا هم على العملية وبسرية شديدة..

إذ أصيب بخيبة.. وتمخض المستنقع عن شرارة.. واشتعل خيط سريع من النشوة والحلم» ص 40.

يرمز بحث الشخوص عن الكنز، إلى المعرفة الأبدية التي يتطلع إليها الإنسان، والممثلة في محور الخلود السرمدي، والذي لن يتحقق وجوده أبداً، إذ يمتد أسفل بيوت القرية كلها (هذه مساحة كبيرة ومن سوف يحفر في كل هذه البلدة..) ومن ثم يظل رمزاً يتهادى في نطاق زمن كامن وراء الزمن المعاين، وخلف المكان المبصر (ليست هي محددة في مكان محدد)، ومن خلال هذا السعي للمعرفة الأبدية، يتشكل وعي الشخوص، وتتشكل عوالمهم المبعثرة والمتجمعة، المتوحدة والمتجزئة، فلكي يخبره أصدقاؤه بمكان الخرائط يشترطون أن (يشرفوا هم على العملية وبسرية شديدة) ومن ثم يضفي الكنز بفيوضاته الخرافية على حركة الأشياء (وتمخض المستنقع عن شرارة , واشتعل خيط سريع من النشوة والحلم).

ويصبح البحث عن الكنز هو بحث عن العدّامة، وكلاهما يتوازى مع ضياع مريم، فعندما يبحث بشير عن الكنز يكشف له الكمبيوتر عري أمة يقول: «يبحث عن كنوز العدّامة الضائعة، وإشارات كثيفة تحوم على بيت الشيخ درويش، يجد خيوطاً تمتد إلى قصر المسيري، وإلى الدخان والنخيل والعفاريت، يتشوش الإرسال وتتداخل الصور، وكأن قوة خفية كانت تتغلغل في الجهاز، ولكنه يصارعها، ويتوغل أكثر فأكثر في شظايا الحارة القديمة المبعثرة، وفي حكايات محمد ومرجان وسارة، فيجد خيوطاً غريبة بين الذهب

والأرواح، تتفجر صورة أمه عارية مرة أخرى، يزيحها بقسوة ويتساءل هل هي من الجهاز أم من نثار عقله الذي لم يعد يسيطر عليه تماماً؟» ص 199.

فمريم التي كانت تشير للعذوبة والجمال في الماضي القريب، أصبحت غير قادرة على الاحتفاظ بالعذوبة والبراءة، حين تغيرت مع التغيرات التي لحقت بالعدّامة، فباعت جسدها في مقابل المال، ووقفت صورتها هذه في مقابل الخرافة والتطلع للكنز، فعندما يبحث بشير في الجهاز (يجد خيوطاً غريبة بين الذهب والأرواح – تتفجر صورة أمه عارية)، ومن ثم فهي تمثل النموذج المتخاذل المستسلم للسقوط في براثن الرزيلة، وتسيطر الرؤية الخرافية على وعي الشخوص وتشوفاتهم وحلمهم بكنز الأجداد المدفون تحت الأرض (يجد خيوطاً تمتد إلى قصر المسيري، وإلى الدخان والنخيل والعفاريت) ويشي سعي الشخوص في البحث عنه إلى حلم الحياة الأبدي الذي لا يكف فيه الإنسان عن تطلعه لكنز غيبي مجهول ومرتبط بالمكان (ويتوغل أكثر فأكثر في شظايا الحارة القديمة المبعثرة) فالكنز مازال هو حلم الجماعة الممتد من الزمن البدائي وحتى زمن الآلة الحديثة، ويمثل حصول الإنسان عليه دورة مكررة في الحياة، ويرتبط هذا الحلم بطقوس فلكلورية تغمر الإنسان في خضم طقوس سحرية تجذبه نحو عالم سفلي غامض وأثير فتتوازى غواية البحث عن (الكنز) مع غواية البحث عن (الحقيقة).

المحور الثاني: التذكر والرؤيا الاستبطانية:

يرتكز الحدث في نموه وتطوره الدرامي على آلية التذكر، فتتداعى الذكريات على وعي الشخوص دون اقتصارها على وعي شخصية محددة، ولكن الأحداث التي يتم استدعاؤها ترتبط بصفة عامة بحدث واحد، يدور حول الطقوس الأسطورية وترتبط هذه التداعيات التذكرية بعضها ببعض في حلقات مترابطة، تهدف إلى تكديس الحدث وتكثيف وقعه على المتلقي، فتتوالى المشاهد التذكرية على وعي الشخوص، والنصوص التذكرية

لا تكتفي فقط بالتعبير عن الحدث الواقعي أو الحدث الأسطوري، بل تمزج بين هذا وذاك في بؤرة تذكرية واحدة، تختلط فيها ذاكرة الماضي بذاكرة الحاضر، لتشكل ذاكرة الحدث، مما يعمق بنية الأسطورة ويطبعها بهذه الطوابع الدرامية المتقيدة بحدود الحكاية الشعبية.

وتتداعى الذكريات على وعي بشير، فعندما يتطلع للحصول على الكنز، فإنه يعاني صراعاً بين طريقة الحصول عليه، بممارسة الطقوس الشعبية، وبين طريقة الحصول عليه، باستخدام الأجهزة الإلكترونية، يقول: «جلس على الجهاز طويلاً... مضى يتحسس دربه ويرى أحلام إخوته مرسومة بالضوء، فجلس تعباً، وتلمس، فإذا بطبل أبيه الضخم، ولازال جلده مشدوداً إلى أيام الطفولة ومشاهد الركض إلى البحر، وإذا بالدقات تتصاعد والجموع تتدفق من بين الخوص والجدران والورق والشاشات، وإذا ريح تلسعه تأتي من الألحفة القديمة المنشورة على الحبال، ومن الطيور الخشبية المهتزة فوق السقوف، وإذا بمياه حارة صغيرة ضئيلة تتسرب من العروق اليابسة في عينيه وعصا أبيه ترتفع وتضرب الطبل فراح ينفجر في بكاء مروع» ص 193.

تتسم حالة التذكر هنا بنوع من التداخل، إذ تنتقل من المادي (مضى يتحسس دربه) للمعنوي (ويرى أحلام إخوته مرسومة بالضوء) فنجد الأحداث لا تحكمها بنية المنطق، إذ تتكدس مجموعة من العناصر المنوعة في بؤرة تذكرية واحدة، فيمتزج الوهمي بالحقيقي، الواقع بالخيال، فالريح التي تلسعه تأتي من (الألحفة القديمة – ومن الطيور الخشبية) وتتداخل تقنية التذكر مع تقنية الحلم، ويتسم الحدث بالتداخل والتدفق والسيولة، ومن ثم فإن ارتباط الحدث بهذه الكيفية التذكرية المتصلة يتسم بالحراكية، ويضفي بصفات الدينامية على الواقع الأسطوري، الذي تصوره الرواية، ويصبح الحدث تمثيلاً لما هو حقيقي وأبدي على المستوى الإيهامي، حين يكون طبل أبيه مفتتحاً للذكرى (وتلمس، فإذا بطبل أبيه الضخم، ولازال جلده مشدوداً

إلى أيام الطفولة) وفي ذات الوقت يتأسس الفعل اللاختامي على حركة الطبل، ولكنه هذه المرة يكون مفتتحاً للبكاء (وعصا أبيه ترتفع وتضرب الطبل فراح ينفجر في بكاء مروع) ويختلف نمط الذكريات هنا تبعاً لما يختزنه وعي الشخصية في قربها وبعدها «فهناك صور قريبة سهلة الاستعادة، وأخرى بعيدة في أعماق النفس يصعب استرجاعها، وبعض منها يغوص عميقاً في أغوار اللاشعور، وتستند هذه الحالات إلى طبيعة الأفراد وقدراتهم الذاتية على التذكر»(11).

كذلك تلملم آلية التذكر أحداثاً كثيرة وتوجزها في مشهد تذكري يرد على لسان جوهر، يقول: «لا يعرف كيف أخذه وهج السماد على المدارس السرية في الأزقة، ولجلسات النار حول حكمة الشيوخ وللكتب القديمة ولدكان بوسمرة ولطب الأعشاب وللجوع الصابر ويعود في منتصف الليالي لمرقده وللنهوض المبكر وذراع أبيه تتغلغل في ضلوعه ويلتقط كسرة الخبز وليس فيها كرة الحلوى الصغيرة وينطلق مع أبيه في دروب السوق يضعان صناديق الدهن والسكر والشاي وأكياس الأرز ويوصلانها إلى تلك البيوت النائمة في السكينة» ص 15.

فالسياق يتخذ من شكل الذكرى تقنية فنية يستعيد بها جوهر أحداثاً ماضية (لا يعرف كيف أخذه وهج السماد على المدارس السرية في الأزقة) ويكون (وهج السماد) هو الباعث للذكرى، والسياق بذلك يعيد توصيف الحدث عبر صيغ تذكرية تكشف عن حراكية الحدث وديناميته التي يكثفها تتابع الصيغ (أخذ – يعود – تتغلغل – يلتقط – ينطلق – يصنعان – يوصلانها) هذا الحدث الذي يبرز متمدداً من الماضي للحاضر للمستقبل، بما يوحي به من حضور صيروري يفرز انطباعاً بديمومة الحدث وانسيابيته في إطار شبه طبيعي، تتعاقب مفاصله التذكرية التي تتعدد فيها الأماكن المرتبطة بالذكرى (المدارس السرية – جلسات النار – الكتب القديمة – دكان

بوسمرة – دروب السوق – البيوت) ولا تكتفي حالة التذكر بالاستدعاءات المادية الملموسة، وإنما تضم الذكرى بعضاً من الاستدعاءات المعنوية، مثل (الجوع الصابر – العودة – النهوض المبكر – كسرة الخبز) وترتبط هذه الأحداث التذكرية بحركة الحياة المتواترة.

كما ترتبط تقنية التذكر بالصورة الشمسية التي تتداعى على وعي الشيخ درويش حين يتذكر العدّامة، يقول: «حين دفق سائل العلبة في فمه تذكر روائح العدّامة، والشمس وهي تحرق الخوص، والزجاجات التي تشعل الأمعاء، والكولونيا أكثر المشروبات العطرية، ودهش من هذه البرودة الغربية والمذاق والنشوة بالمرأة التي تحضنه بجسدها المبني من الزبدة، وهو يحدثها عن خيط سعيد من حياته ويدخل معها في حديقة النشوة المشتركة فيذهل من ملمس الزهر وجنائن الجسد» ص 64.

ويتم بناء الحدث هنا عبر صور تذكرية منوعة، تستطيع أن تصنع إطاراً ملحمياً، وهذا التشكيل يشير إلى مثول حسي للحالات الوجدانية والنفسية المنوعة للذات الفاعلة (ودهش من هذه البرودة الغربية والمذاق والنشوة بالمرأة)، مما يكشف عن دواخل النفس الإنسانية، وعن غرائزها وطموحاتها وآلامها ومواجعها وذكرياتها القديمة (وهو يحدثها عن خيط سعيد من حياته) كما يعبر عن النفس ورؤاها الحاضرة في الأسطورة المتشكلة عبر مستوى الذكرى المتجددة، والصورة التذكرية التي تسكن روح النص هنا، هي صورة غير منفصلة عن حياة الراوي، وعن واقعه المعنوي والمحسوس، ويكون دفق السائل في فمه مفتتحاً للذكرى (حين دفق سائل العلبة في فمه تذكر روائح العدّامة) التي تبرز لتعبر عن رؤاه وأحلامه، وعن طبائعه النفسية، كما أنها تمثل انعكاسا لأحداث الواقع المعيش فيتذكر (الشمس – والزجاجات – والكولونيا) فتمثل الذكرى وجوداً فعلياً للأحداث القديمة المترسبة في الذاكرة، أي أن الذكرى هي رد فعل الواقع المادي والواقع النفسي، وصورة معكوسة لعالم داخلي يتشكل في الذات الإنسانية،

ناسجاً خيوطه من كل ما ترسب في قاع الذات من ذكريات قديمة، وأحداث معاصرة ممزوجة بحالات وجدانية و نفسية تعانيها الذات الشاعرة.

المحور الثالث: المتخيل الأسطوري:

يعد التشكل الأسطوري في رواية «ساعة ظهور الأرواح» نشاطاً رمزياً لحركة المخيلة، التي تصنع رموزها في شكل خيالي صوري، فتتولد الرموز التي لا تحيل في كثير من مشاهدها إلي كيانات واقعية خارجية، وإنما تحيل إلي حركة اللاوعي، وإلي عالم الأخيلة والأوهام، وهي صورة تعبر عن حركه الوعي النشط، كما أنها ذات علائق وشائجية بالنمط البدائي للتشكيل الأسطوري، ويكون البعد الإنثربولوجي للأسطورة عند الراوي هو بعد يعاد تصنيعه وتخليقه داخل بنية حداثية جديدة، ومن ثم فالخيال الأسطوري ذو نسق إنثربولوجي مغاير، وذو بنية وشكل متمايزين، لاسيما وأن الراوي ينشئ خياله في ظل سياقات ثقافيه وحضارية تختلف عن السياقات التي كانت تنشأ فيها الأسطورة في ظل الثقافة القديمة، وبذا يشتغل العالم الغرائبي والعجائبي في سياقاته النصية بفضل حضور الأسطورة، والأسطورة لدينا اليوم لا تخرج عن أن تكون قصة خيالية قوامها الخوارق والأعاجيب التي لم تقع في التاريخ، ولا يقبلها العقل، حتى أننا عندما نريد أن ننفي وجود أي شيء نقول عنه أنه أسطوري[12].

ويعرف روز الأسطورة بأنها محاولة متبصرة وخيالية لتفسير الظواهر الحقيقية أو المفترضة التي تثير فضول واضع الأسطورة، أو هي مسعى لبلوغ الإحساس بالإشباع بإزاء الحيلة القلقة في مواجهة أمثال تلك الظواهر[13] والأسطورة منتج أفرزه العقل البدائي وفقاً لتحديدات ليفي اشتراوس وهي «عمل رمزي خيالي إنساني، كما أنها نتاج للمخيلة الإنسانية[14] في صورتها الأولية التي أنتجتها، لتؤدي وظيفة ما، وقد بقيت هذه الأساطير ونشطت في اللاوعي الجمعي، مشكّلة لنماذجها، ومصنعة

لأطرها أولاً بأول، كما أن الأسطورة تعبر عن وقائع يحتمل حدوثها في الماضي، وقد تكون قائمة في الحاضر، ويحتمل استمرارها، ومن ثم فإن الأسطورة متعلقة في منطقة وسطى بين الواقع والخيال، والراوي يصيغ الكثير من المشاهد الروائية عبر رؤية خيالية، يقول عن الشيخ درويش: «يندفع لحفر التربة واستخراج كل الورق الخبيث الموضوع، فيجد أحرازاً وأغلفة مليئة بالأظافر والشعر المحروق وبورق الشجر الغريب.. في الليل تندفع إليه تلك الأصوات، ومن بين الحفر الكثيرة التي غاص فيها تطلع وجوه نساها، ضحايا لخرزه وتعاويذه، وتظهر امرأة ثقب جلدها بحديدة حامية، إنها لاتزال تحمل يدها المقطوعة وتبكي، ومريم تقترب منه بوجهها المنير وتصفعه يصرخ: لماذا؟ يظهر من الحفر الشاب أمين وعائلته والمغنية ذات الوجه المحروق والأصدقاء الذين دفنوا في مغارات التلال بين الآثار والهياكل العظمية يحملون هواتفهم النقالة ويتصلون بالعالم الآخر» ص 127.

إن التشكيل الخرافي للحدث هنا كان محرضاً للذاكرة بصورة أقوى لاستدعاء مشاهد قديمة، فعندما يحفر الأرض يجد (وجوه نساها، ضحايا لخرزه وتعاويذه) وتكون هذه المشاهد مقدمة لحلول العالم الأسطوري عن طريق الخيال، وتتوازي لغة الإبداع مع مفردات الواقع المعيش وتتساوق معه، إذ أنها تخلق مجالاً صورياً يرتكز على أبعاد واقعية، عن طريق انتقال هذه الموجودات الواقعية إلى الخيال بصورة تماثل وجودها الواقعي، ويكون الليل مجالاً لعمل الخيال (في الليل تندفع إليه تلك الأصوات) وتتعمق الصورة الخيالية، إذ تظهر له من الحفرة (وتظهر امرأة ثقب جلدها بحديدة حامية)، ثم تبرز له عناصر حقيقية ممثلة في (ومريم تقترب منه بوجهها المنير وتصفعه يصرخ) ويتم ذلك عبر خيال جامح يصعب كبحه.

كما يسيطر الحس الخيالي، عندما يخبر يوسف الشيخ درويش بأنه طار في السماء وأنه لم يجد روحه، وأن المناخ المرئي أخذها إلى المروج الخضراء هنا «تأمل الشيخ الرجل الفقير المتسول وسمع صرخات الجمهور

في المدرجات الرومانية المشجعة لتوغل الحراب في الأجساد المتصارعة وأبصر حشود القبائل العربية وهي تتوغل في قصور ملوك ساسان ورأى رؤوساً كثيفة تغرب في مياه التاريخ وسمع الفقاعات تتفجر» ص 68.

يرتكز الحدث الخيالي هنا على فعلين يتكرران، يرتبط أحدهما بصورة سمعية (سمع صرخات – سمع الفقاعات) ويرتبط الفعل الآخر بصورة بصرية (أبصر حشود القبائل – ورأى رؤوساً) مما يعمق آلية التخيل ويجعلها تحقق هدفها من خلال صورة مبصرة وأخرى مسموعة، وينطلق الحدث الخيالي بشقيه (المبصر والمسموع) من بؤرة مركزية ترتبط بفعل التأمل المفضي إلى حالة من حالات التخيل، كما يرتبط فعل السمع بعنصر خيالي يتوافق معه وتفرزه الأصوات المتصاعدة من الدوال (صرخات – مصارعة – الفقاعات – تتفجر) كما يرتبط فعل الإبصار بعنصر خيالي يتوافق مع الحركة المشاهدة بالعين، والتي تشير إليها الدوال (تتوغل – تغرب) وما بين السمع والبصر يتنامى الخيال التراثي الذي يستدعيه الراوي من التراث الروماني، حين يعبر عن صرخات الجمهور في المدرجات الرومانية، والتي تتوازى مع حركة حشود القبائل العربية في قصور ملوك ساسان، مما يغلف الحس الخيالي بفيوضات أسطورية.

كما يتعمق الخيال من خلال المزج بين الواقعي والأسطوري، يقول بشير عندما زحف مقترباً من فتحة الغرفة: «ويتلفت إلى السماء فلم ير نجوماً وشهباً، بل وجوها ملائكية كثيرة، هاهي جدته بجناحين من ورق الشجر تطير نحوه، هاهي خالته تقرأ عليه حين مرض لأول مرة بعد أن أحرق غابة من النخل، يتذكر أصابعها الحانية ووجهها الطيب وكلماتها، كأنه يستعيد الآية الآن، كأنه يرقد في ذلك السرير الموروث وهدهدة من السحر تنعش جسده المنهك، ولفحه من نسيم تهب من أقصى أعماق السماء» ص 145.

التشكيلي السياقي هنا يتقمص روح الخرافة، حين يطور رموزها ويحملها برؤوس أسطورية، وكل ذلك يضفي على النص الشعري مسحة بدائية، تسعى إلى تفعيل عنصر الخيال الخلاق، يستطيع من خلاله الإنسان أن يرى (وجوها ملائكية كثيرة) ويتطبع تصويره الخيالي للموجودات بطوابع فطرية، وتصبح الذات الفاعلة هي «ذات» لها ظلالها الخيالية التي تشير لبداوة العالم (هاهي جدته بجناحين من ورق الشجر تطير نحوه) والراوي يستقي هذه النماذج العليا من اللاوعي، كما أن «سبب وجود هذه الصور في أنفسنا يعود إلى عصور سحيقة، حين كان الشعور الإنساني مايزال مرتبطاً بالطبيعة والكون المحيط»(15) إذ يطرح هذا التوظيف صورة للإنسان الأول وبدائيته، من خلال مزج البعد الأسطوري بالحياتي (هاهي خالته تقرأ عليه حين مرض لأول مرة)، ولا ينمو هذا التشكيل بعيداً عن حركة الخيال الخلاقة، التي تولد الصور الأسطورية التي تشكل بدورها رؤية الإنسان للعالم والحياة، وهي رؤية تتمتع بطابع العذوبة.

المحور الرابع: الصيرورة الحلمية:

تتمثل الرؤيا الأسطورية في الرواية عبر تجسيم الحدث الحلمي، المغلف بالطابع العجائبي، الذي تتطلع إليه الشخوص في الأسطورة، وهو حدث يتبلور في صورة حلمية واحدة تتوق إليها الشخصيات، لكنها تختلف في مفاصلها، وهو حدث حلمي لا ينتهي، فما إن يكاد يتوقف حتى يتدفق في وعي الشخوص مرة أخرى، في صيرورة حلمية دائمة تتدفق من ذات إلى أخرى، وتظل علاقات التواصل بين أنا الفرد وأنا الجماعة متحكمة في انسيابية الحدث، مما يحوله إلى إطار جديد يتحكم فيه منطق التجربة الأسطورية، وتظل شخوص الرواية متطلعة إلى حلم أبدي يخترق قانون العادي والمنطقي، يتمثل في الكنز الذي يمثل معادلاً رمزياً في الرواية يمكن تأويله على أكثر من مستوى دلالي.

ومن ثم يقترن تشكيل الأسطورة الشعبية بالحلم، كوسيلة من وسائل مناهضة الواقع المستعصي على الطواعية، ولتحقيق الرؤيا التي تطمح الشخصية إليها في الواقع، فكلما راودت الشخصية فكرة السيطرة على الواقع لجأت إلى الحلم للتحرر قليلاً من الرؤية الواحدية التي تطرحها السياقات المعيارية، فقد التقت في فضاء الرواية الرؤى الحلمية لمجموعة من الشخوص، وإن كان لكل شخصية نمطها التشوفي الخاص في حلمها بالكنز، الذي يمثل نموذجاً واحداً تتطلع إليه البشر بما يشير إليه هذا الحلم من إرث الماضي الأثير الذي يبحث عنه البشر ليبعثوه حياً كي يحلّ في حاضرهم ويشكل مستقبلهم، ويشير حضور هذه الآلية الحلمية إلى ازدواجية انتماء الشخصية لعالمي الحلم والواقع، ومراوحتها الانتقالية من الأول للثاني ومن الثاني للأول، وصلاً بين الرؤيا الحلمية وبين التشكيل الخرافي للواقع.

كذلك تتحقق طقسية الفعل من خلال بلورة الحلم عبر طابع ملحمي يشكل الصورة الحلمية، التي تطفو معبرة عن الكنز الذي هو إرث الماضي الذي تتطلع إليه مجموعة من البشر ليسكن الحاضر، وربما المستقبل، فنجد يوسف يسرد على أمه بعد أن استيقظ من نومه، يقول: «البارحة أخذتني الملائكة إلى السماء، أعطتني نوراً وكلاماً يا أمي.. ماذا أفعل بأوراق هؤلاء الأساتذة الحشرات؟!

يشرق وجهها، وتبتسم، تقول :

– يبدو أنك حلمت كثيراً، العاصفة الغريبة البارحة..

– كنت في قلبها يا أمي، أخذني مارد إلى قصر مليء بالذهب والزمرد، أحجاره مضيئة، انظري إلى أصابعي..

كان خيط من رمل فضي متوهج يتساقط على كفها الممدودة، وتحدق فيه بانبهار وخوف، وتنهض صاخبة مرعوبة، وتتحسس جبينه، ثم تجري

نحو الخارج عائدة بقرآن ومبخرة، وتقوم بكنس العفاريت والجان عبر الدخان المقلق والآيات، فيشرب العصير بمهل ولذة» ص 12.

فقد أفاد الراوي هنا من تقنية الحلم في تعامله مع شخصية يوسف، واستطاع أن يعبر عن الواقع تعبيراً رامزاً يغلفه بـ (الحلم/ الرؤيا) على لسان الطفل (البارحة أخذتني الملائكة إلى السماء) ويمتزج بـ (الحلم/ النوم) على لسان الأم (يبدو أنك حلمت كثيراً)، وهو الحلم القادر على إضفاء ملامح درامية على الأحداث (أخذني مارد إلى قصر مليء بالذهب والزمرد أحجاره مضيئة)، الذي تتحكم فيه تقنية الحوار بين الأم وابنها حين زاوج الراوي بينه وبين تقنية الحلم، مجسداً المشهد الروائي عبر حضور طقوس شعبية ممثلة في (مبخرة - بكنس العفاريت والجان - الدخان المقلقل) بما يضمن له التوغل في العمق الدرامي.

ولا يتشبع السياق النصي بالتركيز على المشاهدات الواقعية المبصرة، بل يطال البنية الحلمية، يقول: «حينئذ كان الشيخ يعود لأشغاله ولأحلامه المتدفقة مثل السيل، كان يرى، فيما يرى المسترخي في قيلولة العدّامة ذات الحر اللافح والبطن الممتلئ بالأرز الأصفر وسمك الصيادين، نفسه تحلق فوق الأكواخ وتصنع قصراً وبركة سباحة وغرفاً تمتلئ بالنساء الجميلات والأبناء الحلوين، ويروح يعالج الملوك والأمراء، ثم يهدم كل ذلك فيظهر على رأس جيش من أهل العدّامة، يتوغل في الجزيرة، ويحرر محمد الماس من أسره، ويقوم بمراسلة زعماء العالم داعياً للسلام الوطيد، فيتنقل بين العواصم، فتظهر الجماهير الحاشدة حول سيارته» ص 55.

يحقق الحلم آلية تبدو في ظاهرها انفصالاً حقيقياً عن عالم الواقع وانتقالاً كلياً إلى عالم الحلم (كان يرى فيما يرى المسترخي) فهذه الحالة لا تمثل هروباً من عالم الواقع إلى عالم الحلم، بقدر ما تمثل عملية اتصال وقتي بعالم الحلم وانفصالاً جزئياً عن عالم الواقع، لتسيطر الرؤية الحلمية فيرى

يوسف نفسه تحلق فوق الأكواخ، ويكون ذلك تمهيداً ليصنع الحلم ويؤسس لطلعاته التي يفتقدها في الواقع، فيحلم (بقصر وبركة سباحة وغرفاً تمتلئ بالنساء) ثم يقوم الحلم بهدم ذلك كله واستبداله بحلم آخر يرتبط بدرامية الواقع الخرافي، وصراعه فيه من أجل تحرير محمد الماس (يتوغل في الجزيرة ويحرر محمد الماس من أسره) وبذا تسيطر الصيرورة التي ينتقل من خلالها من عالم الواقع إلى عالم الحلم، ومن عالم الحلم إلى عالم الواقع.

وعندما يعجز الشيخ درويش عن معرفة مكان الخزنة يلجأ إلى الحلم «سبع بقرات صفراء كانت تعبر الحقل الأخضر، ورأى الشيخ فيما يراه النائم، أنه ولد صغير والأرض خالية إلا من شمس كبيرة، وبضعة أكواخ ومحمد الماس يأخذه في القارب، ويعلمه الحقيقة ومكان الخزنة، فيرى تلالاً من السواعد والسفن تحترق» ص 213.

فيستهل الراوي حلمه بحالة من حالات التناص بين آليات الحلم وبين المعاني القرآنية التي يضمنها الراوي في السياق من سورة يوسف، ليعبر عن شدة العقم المسيطر على رؤيته (سبع بقرات صفراء كانت تعبر الحقل الأخضر)، فالحلم الضائع يمثل تلك الفجوة المتنامية بين معطيات الواقع الحقيقي المغلف بالعجز عن الوصول للمعرفة، وبين معطيات الواقع الحلمي الذي تتحقق فيه معرفة مكان الخزنة (ويعلمه الحقيقة ومكان الخزنة) وفي اللحظة التي يصل فيها إلى الحقيقة تلاحقه عناصر الاهتراء والتمزق (فيرى تلالاً من السواعد والسفن تحترق) فالحلم هو البنية الديناميية الفاعلة التي تسكن روح النص، وتشي بنفسها في الأسطورة، حيث يتطلع الراوي إلى تعويض هذا الحلم الضائع، وترميم عنصر الفجوة من خلال تحويل الواقع إلى أسطورة بدائية، فيرى نفسه ولداً صغيراً في أرض خالية إلا من شمس كبيرة ومحمد الماس يأخذه في قارب ويعلمه الحقيقة ومكان الكنز، يتحول التفكير في الكنز هنا إلى حلم يقظة «فالتفكير بالنسبة للإنسان البدائي هو

حلم يقظة مركز، أما بالنسبة للإنسان المتعلم، فحلم اليقظة هو تفكير مرتخ. إن الاتجاه الديناميكي لإحدى الحالتين معاكس لنظيره في الحالة الثانية»(16).

وتسيطر الصيرورة الحلمية لتغلف الأحداث بالحلم منذ بداية الرواية حتى خاتمتها، والتي تنتهي نهاية مفتوحة مزججة بالحلم، حين يصبح الشيخ محاصراً، ويتم خنقه بيد مريديه فيكون ذلك مفتتحاً جديداً للحلم، يقول: «أطبقت اليدان الثقيلتان، ودهش كيف أنهما اللتان كانتا تقدمان الحياة، والآن يحل ظلام دامس وتهتز قدماه وكأنهما ترتفعان عن صلابة الأرض، لتدخلانه في فسحة الحلم» ص 225.

وتظل الشخوص تناضل من أجل، الحلم وتنتهي الرواية بازدواجية الرؤيا: الموت والميلاد، الموت الموازي للاوجود، والحلم الموازي للميلاد الجديد، ففي حين تنسرب هزيمة بعض الشخوص (الشيخ درويش) أمام الخرافة وتسقط في هوتها الميتافيزيقية تتوق شخوص أخرى إلى الانعطاف من براثنها، ومن ثم نجد الذات تفر من قهر الحضور المادي إلى مستويات ميتافيزيقية (بالموت) مما يتيح للشخصية التعبير عن رؤيته الحلمية التي يعبر عنها عبر مستويات حكائية مغلفة بفيوضات ملحمية، تتلبس روح الأسطورة الساعية إلى بلورة رؤية تعبر عن المفارقة الكامنة بين جوهر الذات وبين طبيعة النسق الاجتماعي القائم (ودهش كيف أنهما اللتان كانتا تقدمان الحياة) وهذه المفارقة هي المولدة للبنية الحلمية، فالحلم بالكنز لا يتحقق في الزمن الواقعي وإنما في زمن الحلم، ذلك الزمن الكامن فيما وراء الزمن المعاين (لتدخلانه في فسحة الحلم)، ويصبح الحلم ممتداً في زمن آخر غير مبصر.

النظام الثاني: نظام ما بعد الكلام:

أما النظام الثاني الذي يتأسس عليه البرنامج السردي، فهو نظام ما بعد الكلام، وفيه يستثمر الروائي النزوع الأسطوري لتشكيل الحكاية

الشعبية على مستويين: الأول، كلي، والثاني: جزئي، إذ يتمثل النزوع الجزئي لاستثمار الأسطورة الشعبية على مستوى الإشارات البصرية للرواية، وتتمثل هذه الإشارات البصرية، بدءاً من العنوان، الذي يمثل المحفز الأقوى لتوالد هذا النزوع الأسطوري، ومن ثم إثارة وعي المتلقي لاستقبال نص يكتنز دلالات جمالية، سعى الروائي إلى زرعها بين تضاعيف متنه الروائي، فالعنوان «ساعة ظهور الأرواح» يغلف الرواية بحس غرائبي يرتبط بدلالات سحرية يفرزها حضور الأسطورة الشعبية، كما أن العنوان هنا محفز للوجود الأسطوري، ويمثل المحرك السحري الذي يوجه حركة القراءة أيضاً إلى داخل المتن الروائي كما يشير العنوان إلى فكرة الانعكاس المبلورة من خلال انعكاس عنوان الرواية على أجوائها المضمونية، وتكون الحكاية الشعبية هي المثير الواقعي وهي مصدر إنتاج الأسطورة. كما أن العنوان يعبر عن إشارة الروائي للأسطورة الشعبية من بداية الرواية ومفتتحها ومتنها، والمستوى الثاني الذي يستثمره الروائي لتشكيل الحكاية الشعبية يتمثل في النزوع الكلي ويضم التفاصيل السردية التي ترد في متن الرواية ككل، والتي تشكل آليات تجسيم الأحداث، ومن ثم يتحقق النظام الثاني: «نظام ما بعد الكلام من خلال سبعة محاور تتداخل وتتفاعل فيما بينها لإنتاج الدلالة الكلية كما يلي:

المحور الأول: النزعة الأسطورية واستراتيجية بناء الحدث:

يجمع السياق النصي في الرواية بين نمطين تتشكل منهما الأسطورة الشعبية، يتمثل الأول في النمط الواقعي، ويبرز الثاني من خلال نمط خرافي تفرزه الحكاية الشعبية، التي يتم تشكيلها في سياق أسطوري يتنامى في المتن الروائي، ومن ثم نجد الحكاية الشعبية تتحول عبر تقنية الانزياح لتبرز في سياق نصي جديد، ويبرز الطقس السحري نتيجة عدم الاتزان الانفعالي والثقافي للشخوص وتذبذب موقفهم إزاء الأحداث الحياتية الطارئة وتتجسم

النزعة الأسطورية في السياق الروائي من خلال ثلاثة عناصر: الطقوس والتيمات الأسطورية، تراكب الحكايات وتقاطعها، الحدث والملامح الأسطورية الخارقة.

أولاً: الطقوس والتيمات الأسطورية:

يؤسس الراوي للنظام الأسطوري في الرواية متكئاً على استغلال عناصر الموروث الشعبي لحكاية (الكنز) ودور السحرة في البحث عنه، كما يفيد الراوي من تقنية (الرؤيا) التشوفية التي يدّعي بعض السحرة أنهم يتنبئون بها للمستقبل، وهي آلية تسهم في نمو الحدث الروائي وتطوره، كما تسهم في تعميق الحس الدرامي في الرواية، ويوظف السياق النصي بعض عناصر الحكاية الشعبية المتمثلة في مجموعة الحكايات الخرافية المرتبطة بالكنز، الذي يتشكل تشكلاً غرائبياً يثير الحس والشعور.

كما تبرز تقنية المتواليات الحدثية التي تتعاقب من خلالها الأدوار والشخصيات، «فالبناء الروائي يعتمد على تعاقب الأدوار وليس تعاقب الأفعال»(17) ويبدو النسق البنائي لإيراد الأحداث الروائية متدفقاً في سلسلة متوالية من التفاصيل الجزئية، التي تسعى في تضامها وتتاليها إلى تشكيل نسق بنائي كلي، انتقالاً من الدلالة الجزئية، وصولاً إلى الدلالة العامة في الرواية ككل، والرواية زاخرة بالكثير من الطقوس والتيمات الأسطورية المتولدة، نتيجة لسيطرة أسطورة الكنز واستدعائها لطقوس شعبية أخرى، مثل طقس حضور أرواح الموتى، وطقس الختان، وطقس الميلاد، وطقس قراءة الكف، فمن الطقوس الأسطورية التي يوظفها الروائي طقس حضور الموتى، يقول: «حضر مرجان وسارة، شكلهما لم يتوقعه أبداً، بديا هزيلين وشاحبين وممتلئين بالأخاديد، التي تبدو كأنها طرق معوجة بين التلال، لم يكونا راضيين عنه، قال مرجان:

لم ننتظر منك ذلك، أنت ذروة سلالة النور العدامي، أن تغدو هكذا،

تنسل من عباءتنا وتصنع ثوباً من نايلون ومطاط، لتبدو مهرجاً تبيع ألعابك الهزيلة على الأولاد المعاقين» ص 102.

تنمو هنا بنية الانزياح بصورة أعمق، حين يتفاعل المتن الروائي مع شخصيات لا نمطية، ممثلة في حضور أرواح كل من مرجان وسارة، وهذه الأرواح قادرة على التشكل في صورة جديدة تغاير الصورة المعهودة، التي كان الشيخ درويش يراهما عليها (حضر مرجان وسارة، شكلهما لم يتوقعه أبداً) فالشخصيات تبرز هنا في حالة من حالات الخداع «فرمز الخداع يرتبط بالأرواح الشريرة التي لها القدرة على تغيير شكلها... لأنها تمارس على الناس حيلاً وألاعيب خبيثة»[18] وهما شخصيتان يتم زرعهما في المتن الروائي، وإقامة عملية تفاعل نصية بينهما وبين الشيخ درويش (لم يكونا راضيين عنه) مما يجعل السياق النصي يمنح هذه الأرواح مرتبة أعلى من مرتبة الشخصيات الإنسانية، في قدرتها على الأفعال الخارقة، ويجعل هذه الشخصيات تمارس دوراً تربوياً على شخصية الشيخ درويش، على الرغم من اشتراكهما في جانب من جوانب التشكيل الأسطوري للشخصية، حين يستدعي السياق النصي الشخصيات الثلاثة من الحكايات الشعبية المرتبطة بالخرافة، والتي يستدعيها من ذاكرة شعبية تعج بالحكايات الخرافية لاسيما حكايات الجان والسحرة، التي تتحول إلى طقوس أسطورية يتم استحضارها في السياق النصي.

كما تتجسم الملامح الأسطورية من خلال ممارسة الشخصية لطقس قراءة الكف الذي يتحول إلى تيمة من التيمات الأسطورية، فعندما تسأل وردة الشيخ درويش: «هل أنت تقرأ الكف؟

تطلع إليها بدهشة...

نعم والعقل

اندفعت إلى حضنه وصاحت: هيا أقرأ لي

وضعت أناملها الرقيقة على صدره وجلست في حضنه، وحين أبصر اليد رأى أشياء مخيفة... رأى المدن وهي تهوي في القعر العميق والقطارات تخرج عن سككها والأزياء العسكرية وهي تمتلئ بالدم وتتكاثر في الحفر» ص 63.

يتجسم الطقس الأسطوري هنا عبر الوظيفة السحرية أو الميتافيزيقية للأسطورة، حين يتنبأ الساحر بقراءة الكف، بل إنه يتجاوز ذلك لقراءة العقل (نعم والعقل)، ويتم إشباع تفاصيل الحدث بالطاقة الفعالة المحركة لمشاعره (وضعت أناملها الرقيقة على صدره – وجلست في حضنه) وشحنها بدرامية الفعل العجائبي (رأى المدن وهي تهوي – القطارات تخرج عن سككها – الأزياء العسكرية وهي تمتلئ بالدم) في محاولة لإضفاء صفة الأسطورية على اللحظة السردية القائمة.

كما تحضر الطقوس الأسطورية من خلال توظيف السياق الروائي لبعض عناصر الحكاية الشعبية، المتمثلة في مجموعة الحكايات الخرافية المرتبطة بالكنز، كأنماط أولية ورثتها أنا الجماعة عن الأجداد، فتنشط الكائنات الخرافية، يقول: «ينظر إلى أخطبوط معدني هائل جاثم في المياه البعيدة له عيون مضيئة، وألسنة ممتدة إلى المياه وأصوات مخيفة وهو يشرب البحر» ص 28.

فقد تشكلت الكائنات الخرافية في الذاكرة الجماعية، وترسّخت في وعيها على مر التاريخ، واختلطت الحدود الفاصلة بين واقعية هذه الكائنات من حيث الوجود الفعلي للأخطبوط (ينظر إلى إخطبوط معدني هائل) بما ارتبطت به هذه الكائنات من أحداث وبين صحة وجودها الأسطوري والذي يعبر عنه السياق باتسامه بـ (عيون مضيئة وألسنة ممتدة – وأصوات مخيفة) ثم يضفي السياق الروائي على هذا الكائن الخرافي سمات وملامح شعبية حين يجعله يشرب البحر، ويرتبط وجود هذه الكائنات الخرافية بوجودها في

التاريخ البدائي للإنسان، الذي ظل محتفظاً بها في ذاكرته الجماعية كنماذج عليا، وهو ما يشكل الفكر الأسطوري، إذ «يختلط التاريخ والذاكرة الجمعية كثيراً في الفكر الأسطوري، حيث يتداخل الزمان ولا تطرح مشكلة صحة الأحداث أو صدقها»[19].

ثانياً: تراكب الحكايات وتقاطعها:

والرواية تطرح على الحكاية الشعبية بعداً جديداً من خلال توظيف تقنية تراكب الحكايات وتقاطعها، إذ تتعدد حكايات الشخوص ويتراكب بعضها فوق بعض، ويتحقق التفاعل بينها، وينبثق عن هذه الارتباطات والتقاطعات بين المفاصل البنائية للحكاية، نوع من التماسك النصي، الذي تتولد عنه بنية التماسك الدرامي والدلالي في الرواية، وتتوالى عمليات تراكب الحكايات الواقعية مع الأسطورية، مما يسهم في تنامي درامية الأحداث، وتتعدد حكايات الشخوص، ويتراكب بعضها مع بعض، ويتحقق التفاعل بينها، فتتراكب حكاية الشيخ درويش وتتقاطع مع جميع الحكايات الجزئية في الرواية، فتتراكب حكاية (يوسف ومريم) مع حكاية (مريم والشيخ درويش) مع حكاية (مريم وبوسمرة) وتتراكب حكاية (بو سمرة) مع حكاية (جوهر) وترتبط حكاية (جوهر) وحكاية (الشيخ درويش وعدنان) مع (جميع الحكايات) وتتفاعل جميع الحكايات وتتقاطع في تفاصيلها، وتختلف في أحداثها، لكنها تتلاقى على موضوع البحث عن الكنز، لذا ترتبط جميع الحكايات الجزئية في الرواية بحكاية الشيخ درويش في بحثه عن الكنز، وتحقق هذه الارتباطات والتقاطعات بين المفاصل (النصية للحكاية) نوعاً من التماسك النصي، الذي تتولد عنه بنية التماسك الدرامي والدلالي في الرواية.

وتتعدد هذه الحكايات، فمريم التي أحبها يوسف وغدر بها، تذهب للشيخ درويش الذي يتمناها لنفسه، ولكنه يقوم بالتشهير بها، فيعرض عليها بوسمرة الزواج، ثم إنجابها الطفل بشير، الذي أحبه يوسف، وتعلق به جوهر

صديق والده وتطلع الشيخ درويش إلى فطنته للحصول على الكنز، ثم زواج جوهر من مريم، بالإضافة إلى الأحداث التي تنوط بها شخصيات: مرجان وزوجته سارة ومحمد الماس، فكلها شخوص تروي لنا كيف تشكلت العدّامة، وحكاية كنز الأجداد، والكيفية التي نتجت عنها هذه العوالم الأسطورية الغريبة، التي تسوقها حكايات الشخوص، من خلال لغة أقرب للغة الشعرية تسعى على تصنيع عوالم الأسطورة الشعبية.

كما تتراكب الحكايات الأسطورية القصيرة، إذ يكتنز السياق الروائي مجموعة من الحكايات الأسطورية القصيرة جداً، والتي تمثل شبكة دلالية في السياق النصي، وتلعب دور المترادفات الأسطورية، التي تحقق التماسك الدرامي بتراكبها وتتاليها، فيتجلى الحدث ذو الملامح الأسطورية، من خلال إضفاء صفة الحكاية الشعبية الخرافية عليه، يقول: «الآن يبصر البحر وهو مشتعل، وجثث المحاربين تطفو والنساء والرجال ينظفون المصائد من الرؤوس والأيدي المقطوعة، ويزيحون الأصابع البشرية من بطون السمك المشوي، ويضيفون إلى الورق حكايات جديدة، ويعلمون الصغار السباحة وسط النار، ومرجان وسارة يسلمان الخزنة إلى وجوه جديدة، ويأتي زمن غامض وأناس غريبون، تتوارى فيه الخزنة، ويندر الورق والحكايات وتعود المستنقعات، ويبرز سلمان المسيري، ولا أحد يعرف كيف امتلك كل أرض العدّامة وبساتينها وحقولها ومصائدها، أوقف الحليب من أثداء نسائها، وحشر بضع صغار في الكتاتيب، ونشر الدخان الغامض في غرفها» ص 27.

يتدفق هذا المشهد تعبيراً عن طموحات الروائي في بعث نصه من بيئته الاجتماعية، فنجده يسعى إلى تكريس عناصر الحكاية الشعبية، المفعمة بالخرافة التي تقلب موازين الأشياء، وتضفي عليها بدلالة مفارقة، إذ يشتعل البحر، فيكون اشتعاله مفتتحاً لطفو جثث المحاربين، وتسيطر درامية المشهد ويسيطر الطابع السريالي (ينظفون المصائد من الرؤوس والأيدي المقطوعة

ويزيحون الأصابع البشرية) فيجسم السياق النصي خرافة الكنز الذي دفنه الأجداد في باطن الأرض، في مقابل تطلع أنا الجماعة له، وسعيها للحصول عليه عن طريق السحر والخرافة، لكنه سعي عقيم يرتبط بزمن (غامض وأناس غريبين تتوارى فيها الخزنة) فتتكثف الأحداث الخارقة ويتم تأطيرها في نطاق أسطوري، يتمظهر عبر آليات حضور الحكاية الشعبية.

وتتدفق الأحداث يرافقها حضور مرويات سردية عن الخرافة، حين يتم إيقاف الحليب في أثداء النساء، وتنشر الدخان في الغرف، وبذا تمثل هذه التفاصيل ضفيرة محبوكة، تنسرب من ثناياها عناصر السرد الروائي، لتمثل الخرافة لازمة سردية تبتان من حين لآخر، فيروي السارد عن بشير «يجثم طويلاً، وأصابعه تفك إشارات الحروف، ويرى محمد الماس قادماً من الصحراء بحشود من الفرسان، ليسكن الجزر ويزرع البساتين ويحتشد حوله الناس، وليوزع الرطب والرمان والقوارب والسحب والنساء.. وليجثم في بيته الصغير، وينام.. وليحتذ رأسه.. والكتاب الذي كتبه يوزع فيه الإرث والأناشيد قد سرق.. يسمع عند فوهة النفق تمتمات بعيدة، لحشد الدراويش الذي يبحث عنه، يرى وميض قناديلهم وهي تتراقص في العتمة والمياه، يسمع ضربات مطارقهم للوحات والتماثيل» ص 157.

فالحكاية المسرودة هنا تكتنز أحداثاً خاصة، تتميز عن الحدث الكلي المجسم في السياق الذي يحتويها بالتكثيف والإيجاز، فالحكاية هنا تستغرق زمناً قصيراً جداً، يغاير الزمن المستغرق في الرواية كلها، إذ نجد الحكاية تمثل متوالية حدثية، تتضافر مع غيرها من الحكايات الأخرى، لتشكيل سلسلة من الحكايات القصيرة المتنامية داخل سياق الحكاية الكلية، ويتقاطع زمن الأحداث الجزئية للحكاية المسرودة هنا، مع زمن الحكي الروائي الكلي، ففي حين يجلس بشير ليفك إشارات الحروف، نجد الطابع الأسطوري يتدفق عبر حدث يرتبط بالخرافة، إذ يرى محمد الماس قادماً من الصحراء بحشود من الفرسان حالماً بالخصب، الذي يتبدد فجأة، إذ تتم سرقة الكتاب

الذي كتبه ووزع فيه الإرث والأناشيد، هنا ينقطع الحدث الجزئي، وتتجه الأضواء لرصد حدث سماع بشير لتمتمات الحشود والدراويش، ويكون هذا الحدث مفتتحاً لتواري الحدث الجزئئ، وإتاحة المجال للحدث الكلي، والحدثان مفعمان برؤية أسطورية، فتبدو الحكاية الخرافية وكأنها واقع فعلي حدث في زمن معاين «فالأسطورة ليست مجرد قصة خرافية، إن لها أساسا في الحقيقة، فهي تشير إلى حقيقة، معينة وإن كانت هذه الحقيقة ليست طبيعية ولا تاريخية، إنها حقيقة طقوسية»[20].

ثالثاً: الحدث والملامح الأسطورية الخارقة:

كما أضفى الراوي على الحدث بعضاً من الملامح الأسطورية الخارقة لقانون الاعتيادية، فالأشياء والتفاصيل تفتقر إلى مبدأ المنطق والسببية، وتخضع لقانون خاص خارج قانون تشكل الأشياء تشكلاً مألوفاً، فالأحداث الروائية تبرز متطبعة بملامح الخرافة التي تخرق قانون العادة، وتتمثل طقوس التحول، فيتحول الكائن البشري إلى جسم غير مرئي، ثم يتحول إلى كائن محسوس، يقول: «تحولت الخرزات الملونات إلى خيام وعربات وقناديل، وكان اجتماع حاشد لسحرة العالم، سيدات متألقات بذيولهن السمكية، يقرأن الأكف ويرسلن الناس إما للموت أو للسعادة، سحرة قدموا من البراري المعوزة، فغاصت أيديهم في الأرز ولحم الأضاحي، عائلات متحدة نزلت من الطائرات وجثمت بسرية في الخيام، وراحت تدقق قي خرائط الزيت والبحر والشجر» ص 53.

تسيطر على المشهد بنية التحولات (تحولت الخرزات الملونات إلى خيام وعربات وقناديل) وهي تحولات تضفي على الحدث ملامح أسطورية (اجتماع حاشد لسحرة العالم سيدات متألقات بذيولهن السمكية) وتطال بنية التحولات الصورة الشخصية (سيدات متألقات بذيولهن السمكية – سحرة قدموا من البراري) والصورة الكونية، فيتحول الإنسان إلى سمكة، وتتداخل

التحولات البشرية مع التحولات الكونية (للبحر والشجر) عبر فعل سحري يخترق نواميس العادي والمألوف (عائلات متحدة نزلت من الطائرات وجثمت بسرية في الخيام) ويهيئ لنمو الحدث الأسطوري عبر تفاصيل ترتبط بالخرائط الموصلة للكنز (وراحت تدقق في خرائط الزيت والبحر والشجر).

كما أن الحدث يمزج الصورة الواقعية بملامح أسطورية، فيتسم سرد الحدث بطوابع ملحمية تفرز شخصيات ذات طوابع شعبية خاصة، يتم الزج بها في خضم صراعات واقعية، فيجمع الحدث بين الشيخ درويش وبين روح محمد الماس، يقول: «كان ثمة شبح يخرج من ذلك البحر، منتفخ العباءة كأنه يطير فوق حصان، وفجأة نزل عليه وكاد يدهسه، لولا أن وجوده الطيفي لم يكن مؤلماً، رأى محمد الماس بهيئته المهيبة وشعره طيات من الموج الأسود الفاحم، فارس خارج الزمن وروح مشعة في زنازين المادة، وبحر الضوء خلفه امتداد لعباءته.

قلت لك تعال فجئت أنت ابني وصوتي.

لم يستطع أن ينطق ولمس التراب البارد خوفاً أن يكون حالماً.

– سوف أبارك كل خطواتك وسوف تصنع الأشياء الكبيرة التي عجز أتباعي السابقون وقرائي المحدودون عن خلقها.. لأنك منذ البدء كنت علامتي وحنجرتي» ص 97.

إذ تعد شخصية الشيخ درويش شخصية إنسانية متفردة في قدراتها، ومتفوقة على سائر الشخوص حين تمتلك القدرة على رؤية الأجسام الشبحية الخارجة من الماء (كان ثمة شبح يخرج من ذلك البحر منتفخ العباءة)، بل والأكثر من ذلك أن لها القدرة على إيقاف حركة الحدث العجائبي (كأنه يطير فوق حصان، وفجأة نزل عليه وكاد يدهسه) كما أنه شخصية مبوأة للزعامة الاجتماعية في وجدان الجماعة (وسوف تصنع الأشياء الكبيرة التي عجز أتباعي السابقون) وذلك بما يتسم به من صفات،

إذ يتمتع بوجود طيفي وبما يتصف به من أعمال خارقة، جعلته موضع تبجيل، فيظنونه من سلالة متميزة من جهة النسب (لأنك منذ البدء كنت علامتي وحنجرتي) والتكوين الجسماني ينطوي على القوة والبطولة وبذا تبدو الشخصية وكأنها قادمة من عالم الجن إذ «صورت أساطير الإنسان عالماً جديداً لا يراه، وهو عالم الجن الذي يشترك أفراده في صراع الإنسان بين الخير والشر»[21].

المحور الثاني: الخلاص والفجوة بين الواقع والأسطورة:

اتسم التشكيل الخرافي بالحضور والطغيان في فترة معينة، ليكون شاهداً على وضعية اجتماعية متدنية ورازحة تحت قيود الجهل والتخلف، فالعدّامة في الأزمنة القديمة كانت تعبر عن طوابع اجتماعية وثقافية متردية، تحركها دوافع غامضة وغائبة عن وعي العقل البشري، فتسيطر عليها غمامة الخرافة، وتمثلت ردود الفعل في تعامل البشر معها بنوع من الرهبة والخوف، ومن ثم كانت الأسطورة الشعبية شاهداً على مرحلة زمنية معينة يحتمل تجاوزها فيما بعد.

وقد تميز السياق النصي بخصوصية الطرح الرؤيوي، ليعبر عن أعباء وهموم مرحلة تاريخية معينة تمر بها المجتمعات إبان تحضرها، كما يعبر عن الآلية الفكرية التي تتعامل بها الذات الإنسانية في مواجهة المتغيرات الحياتية والثقافية، التي يمر بها واقع العدّامة كمكان أصغر يرمز لأمكنة غيرية تتعدد مواقعها، وإبان هذه الفجوة تبحث الذات الفاعلة عن نافذة للخلاص، فتتفتق ذهنية العربي إدراكاً لواقعه التاريخي المتغير ومدى التفاعل معه، وتتعمق الفجوة بين السلوك الأسطوري الرازح في وعي الشخوص، وبين الفكر المسيطر على الواقع الجديد، وتبرز هذه الإشكالية، ويغلق الستار على مسرح العدّامة بعد فجوة من الزمن، يغيب فيها الشيخ درويش عن العدّامة ثم يعود فجأة ليجد رياح التغيير قد أصابت الأمكنة، ثم يرصد الخطاب الروائي

تحولات الحكاية الشعبية إبان مرحلة تاريخية معينة، واستجابتها للتغيرات الحضارية، وفي نهاية الرواية تتحقق انتكاس الرؤية الخرافية، على الرغم من عدم تراجع هذه الرؤية تراجعاً كلياً، وإنما يعيد السياق الروائي توظيفها توظيفاً فنياً جديداً. يرتبط بذلك الواقع الجديد الذي استسلم للمد الحضاري وخنع لمتطلباته، فتتبدل العدّامة إلى صورة جديدة.

وتتمثل الفجوة في الرواية على المستوى الجزئي، ثم على المستوى الكلي، فتبرز الفجوة على المستوى الجزئي من خلال فعل الشخوص، ومن ثم تطال هذه الفجوة موضوع الحكاية، فتهزهز أسطورة الكنز بمفهومه الخرافي، وتبرز الفجوة على المستوى الجزئي في شخصية يوسف، الذي أحب مريم وتهرب من الزواج منها، ولكنه عندما يرى مريم تتزوج من بوسمرة تتفجر مشاعر الغيرة داخله، كما تتمكن بنية التحول والفجوة من شخصية مريم، فتتحول من حبها ليوسف، إلى زواجها من بو سمرة، إلى سقوطها، إلى رغبتها في الزواج من جوهر، وعلى الرغم من سقوطها في براثن الرذيلة، إلا أن تحولاً ما برق في ذاتها عندما جاء بوسمرة ليتزوجها، فقد برزت لتحكي له حكايتها مع يوسف بجرأة، كما يلحق فعل التحول والغرابة بشخصية بوسمرة الذي دق بابهم «قال بوسمرة بلا مقدمات جئت من أجل الزواج بمريم، حدق فيه الأب والأم بدهشة شديدة، تأملا هذا المخبول الكهل الذي يسخر منهما، فمن يريد مريم الآن، كانا يريدان الرحيل عن العدّامة والاختباء في الضفة الأخرى للجزيرة، ولكن ها هو الأمل يتجدد، وثمة رجل حتى لو كان عجوزاً يريد الستر على ابنتهما، حتى لو لم يستطع العيش طويلاً معها، وهربت كما فعلت كل النساء اللواتي تزوجهن، فيكفي تلك الشهادة التي سوف يحررها بالشرف لها، حتى ولو خنقها في ليلة العرس» ص 48.

فهذا الحدث يمثل مرتكزاً لفعل التحول في حياة مريم، ومن ثم يكثف آلية التحول في حركة مجموعة من الشخوص تبعاً لتطور أحداث الرواية،

بينما نجد شخصية مريم لا تستسلم للفاجعة التي أصابتها، إثر سقوطها في براثن الغواية، فتذهب للشيخ درويش ليبحث لها عن مخرج، وعندما يخذلها لا تستسلم أيضاً لهذا المصير المحتوم بالعار والخزي، نجدها تعترف لبو سمرة وتتطهر بين يديه، وإن بدا ذلك تطهراً وقتياً، كما نجد الجموع تتحرك متحررة من سلبيتها، ولكن في اللحظة غير الملائمة حين تقذف بيت مريم بالحجارة، بعد أن تطور دورها مع تطور أحداث الرواية وقادها إلى السقوط في براثن الرذيلة.

وتتمثل الفجوة بصورة أعمق في كون سقوط مريم في الوحل يتوازى مع سقوط العدّامة، يقول عن بشير ابن مريم: «فيعود إلى بحثه في مستنقعات العدّامة القديمة ساحباً إياها من ملفاتها الغارقة في الوحل والغاز، وفي أوراق الشيخ درويش وبقايا ذاكرة جوهر، ويرى الممرات تقود إلى خزائن جديدة، ويرى كم هي ضخمة وكثيرة ومليئة، فيزداد التشويش على نحو عاصف ويرى أمه في إحدى غرف الفندق وهي تخلع ثيابها فيغلق الجهاز وهو يتأوه» ص 200.

إذ تنبثق بنية الهوة السحيقة أو الفجوة هنا نتيجة للتناقض الحادث بين طموحات الذات الفاعلة ورغبتها في تجاوز الواقع والبحث عن الكنز بالآلات الحديثة، وبين الأنماط الثقافية السائدة والمتشبثة بفكرة الخرافة، وما يتولد بينهما من عمليات تصادم تؤدي إلى رفض الذات الفاعلة للقيم السائدة وارتياد آفاق مغايرة لها من خلال بحثه عن الكنز بطرق حديثة، مما يدفع بنية الهوة إلى البروز فتدرك أنا الفرد (بشير) عمق هذه الهوة السحيقة بينها وبين ذاتها بالبحث عن الكنز بطرق بدائية والبحث عنه بالآلات الحديثة (فيعود إلى بحثه في مستنقعات العدّامة القديمة) فكلما سعت الشخصية إلى التعلق بموضوعها والتطلع للحلم وتلبية حلمها الحميم، كلما أدركت الذات الإنسانية عمق الهوة التي تفصل بينهما وهذه الفجوة (فيزداد

التشويش على نحو عاصف) وتنعكس هذه الهوة من الخارج على الداخل، فتطفو على السطح فجوة جديدة بين الإنسان وذاته حين (يرى أمه في إحدى غرف الفندق وهي تخلع ثيابها) ويظل الفعل الإنساني متراوحاً بين الكمون في بؤرة الهوة الحلمية السحيقة، وبين الانطلاق والتحرر من طبقاتها، ومن ثم تبقى الذات متراوحة بين الانفصال عن الحلم والاتصال به (فيغلق الجهاز وهو يتأوه).

كما تتجسم الفجوة على المستوى الجزئي، بدءاً من شخصية الشيخ درويش، كشخصية محورية تدور في إطارها جميع الشخصيات، فهو يدعي معالجة أمراض الناس في حين يقف عاجزاً أمام مرض ابنه، يقول: «ويطلق البخور ويتلمس جلود المرضى، وتتوغل أصابعه وكلماته وسوائله في دواخلهم، ويسحب الأشباح والأرواح الشريرة من أجسادهم... تتداخل بين أصابعه الأوراق القديمة والتعاويذ والمسابح والتقارير، والكتب والأشرطة ويقابل... ويطلق البخور حيناً ثم ينظف المكان حيناً آخر، وكومة النقد المدفونة تزداد وتتحول إلى سلسلة من الحفر، وابنه نائم في سريره الدائم مبلل بعرق الحمى، وهو يطعمه ويراه في ومضات من يومه تاركاً لزوجته مسلسل العذاب الطويل» ص 45.

إذ تبرز الفجوة هنا من خلال تقليص دور النموذج التراثي المدعي للأفعال الخارقة (الشيخ درويش) فيمتزج ما هو سحري خرافي بما هو يقيني يرجع إليه أسباب عجز الشخصية.

وتبرز الوظيفة الميتافيزيقية متعاضدة مع الوظيفة السيكلوجية للأسطورة، فتوظيف شخصية (عدنان المريض) تبدو إشارة لتجسيم مفاصل العجز الذي يدمر الشخصية نتيجة لعنة الشيخ درويش الساحر، الذي يوهم الآخرين بقدرته على شفاء المرضى، في حين تتمثل المفارقة في عجزه عن تحقيق الشفاء لابنه (يطلق البخور حيناً ثم ينظف المكان حيناً آخر – وابنه

نائم في سريره الدائم مبلل بعرق الحمى) فيعبر المشهد عن العجز عن الخلاص من مجاهل السراب الذي يصنعه الساحر حين (يطلق البخور – يتلمس جلود المرضى – يسحب الأشباح والأرواح الشريرة من أجسادهم) ليكتشف المتلقي أن العناصر التي تبدو على المستوى الزائف، متحكمة في مصائر البشر بما تمارسه من طقوس سحرية، إن هي إلا عناصر زائفة تعجز عن أن تحقق البرء لذواتها، فتبرز الفجوة في شخصية الشيخ درويش، الذي ظل عمره يقنع البشر بقدرته على معالجة أمراضهم. حين يقف عاجزاً أمام مرض ابنه، فكم يتألم هذا الرجل، وكم يعاني وهو يرى ابنه الوحيد شبه مشلول بقوة غريبة مخيفة. كما تتسم شخصيته بالتحول، والتفاعل مع الجديد فحين تخيّره وردة بين البقاء معها وبين حلق لحيته وشراء بدلات جديدة يستجيب لعوامل التغيير.

ولم تقف عوامل التغيير عند حدود المظهر فقط، وإنما طالت أفكار الشيخ درويش، يقول: «مأخوذة بالدهشة والتحول، وبالحديد الذي يتكلم ويشعر، ويتساءل الشيخ دوريش ما إذا الماضي كله عبثاً؟ وأين ذهب الأرواح الكثيرة الكثيفة التي كانت تخاطبه، ولماذا لا يستطيع أن يرفع عوداً من الأرض؟ ولا تنفتح ممراتها السرية لخطواته؟ وأين رحل الأجداد وأرواحهم التي كانت ترف على المستنقعات ملونة من غازاته وارتجافاته؟ ولمَ لمْ يعد الجد مرجان يراسله من وراء الضباب الصباحي؟ ولا محمد الماس الذي سكن في تابوته التاريخي في دهليز الأعداء. ونام» ص 96.

فالراوي ينتقد في هذه الرواية أنا الجماعة بعاداتها وتقاليدها وقيمها البالية، التي قادتهم إلى الاستسلام للسلوك الخرافي المولّد لهزيمة الذات الإنسانية، وتسعى الرواية إلى محاولة استعادة أنا الجماعة – ممثلة في أنا الفرد – لحريتها المستلبة وتحريرها من ركامات الخرافة، ويبرز ذلك من خلال مجموعة من الاستفسارات الاستنكارية الممهدة لرفض مبدأ الخرافة (وأين ذهب الأرواح الكثيرة الكثيفة التي كانت تخاطبه – وأين رحل الأجداد

وأرواحهم – ولِمَ لمْ يعد الجد مرجان يراسله) فقد اختفى محمد الماس أيضاً ولم يعد يراسله، ويتحقق انتكاس الأسطورة ويتقلص التمدد الخرافي إبان فترة تاريخية وحضارية معينه، سيطرت فيها الآلة (مأخوذة بالدهشة والتحول، وبالحديد الذي يتكلم ويشعر) هذا التحول المفضي إلى تقليص الجهل والخرافة، فتفقد العدّامة مهابتها الأسطورية، المستمدة من توهم البشر بوجود عناصر غيبية خارقة ومتحكمة في مصائرهم (ويتساءل الشيخ دوريش ما إذا الماضي كله عبثاً).

تتجسم الفجوة على المستوى الكلي من خلال بروز بنية الفجوة على مستوى أكبر يفضي إلى تطلع الشخوص إلى الخلاص، إذ تتقلص الأسطورة وتتطلع الشخوص إلى تشوفات المستقبل، ورسم ملامح الواقع المحلي في ضوء المشاهدة العينية، وافتراض رؤية متوقعة لملامح المرحلة التاريخية القادمة، والتي توجدها التحولات الحضارية التي تمر بها العدّامة، ويتحقق ذلك من خلال ما يرصده الراوي من حديث بشير للشبح، يقول: «كانت كل كلمات هذا الفتى تصدمه، فهو يقول: «إنه لم يجد في حفر الخرابة أية أوراق أو كتابات، ولا يسمع أية أصوات ليلية ولا يتراءى له نور محمد الماس، ولا يسمع هيمنة مرجان وشعر سارة، بل يرى القمر يتقلب في دوراته القلقة، محركا ذرّات الصحراء والنجوم، تكون جدول أيامه والحشائش تنمو والزرع يخضر وتظهر، والبطاطس والقمح، وتصبح لهم أحذية وقبعات قادرة على اختراق الصحراء، وأن ثمة الكثير من الحديد القادر على الكلام... رآه وهو يحول قطعة من خردة الهواتف النقالة إلى جهاز حي، لكن كل الأصدقاء صمتوا وتواروا، وعبر علبة أخرى راحا يتجولان في محطات العالم المتدفقة بالأصوات والأخبار» ص 131.

فبروز عنصر الفجوة بين جوهر الذات وبين طبيعة النسق الاجتماعي السائد هو ما يتجسد في شكل بنية الدراما القائمة على هزهزة الخرافة(لم يجد في حفر الخرابة أية أوراق أو كتابات – ولا يسمع أية أصوات ليلية –

ولا يتراءى له نور محمد الماس – ولا يسمع هيمنة مرجان وشعر سارة) فالخلاص يتجسم في التحرر الكامل للذات الإنسانية من ربق تلك الفجوة عن طريق التحول من السيطرة الخرافية الواحدية على الواقع إلى تصنيع أسطورة الحديد الجديدة (وأن ثمة الكثير من الحديد القادر على الكلام) التي تجمع بين طياتها أسطورة ثنائية، يتمدد منها قطبان، أحدهما تراثي لا ينكر مبدأ الرؤية الخرافية، وثانيهما حداثي يسعى للبحث عن الحلم بتقليص الأنماط الخرافية السحرية وتجاوزها إلى مستوى حلمي ذي دلالات جديدة، ترتبط بالآلات الحديثة (رآه وهو يحول قطعة من خردة الهواتف النقالة إلى جهاز حي) مستفيداً من منجزات العقل البشري، وتعديل مسار الحلم من مستوياته الميتافيزيقية إلى مستويات معرفية مقننة تستجيب لها الشخصية (راحا يتجولان في محطات العالم المتدفقة بالأصوات والأخبار) وقد اقترنت الصحراء عبر حركة الأحداث في الرواية بنوع من الغموض والسحر، فتحضر برؤيتين متناقضتين تتنوعان تبعاً لتنوع الرؤى المطروحة في السياق الروائي، تشير أولاهما لحضور الصحراء على المستوى الواقعي المعبأ بحمولات أيديولوجية (وتصبح لهم أحذية وقبعات قادرة على اختراق الصحراء) فيما يعبر عن كونها محفزاً للتحول بفعل الطفرة النفطية، وما أحدثته من تغيير على المستويات الاجتماعية والعمرانية، والرؤية الثانية التي تعبر عنها الصحراء هي رؤية ميثولوجية مكتنزة بالأرواح وبالجان والخرافة، ومن ثم تعد الصحراء بؤرة من بؤر الخوف الميتافيزيقي، وهي الرؤية المسيطرة على أجواء الرواية في أحداثها الأولى، كما يحضر دال (الحديد) بدلالات بدائية يمكن تفسيرها على أكثر من مستوى في علاقته بالكنز .فقد ارتبط بعصور الحديد، إذ «تحتوي الدورة الزمنية على عصر الذهب في بدايتها لكنها لا تبدأ به وتحتوي عصر الحديد في نهايتها دون أن تنتهي به الدورة الزمنية تتقلب في واقع الأمر»(22).

كما يعبر السياق الروائي عن وعي الشخوص بعدمية هذه الخرافة

يقول السارد من خلال حديث جوهر لبشير، «وفي أوقات سكره يتدفق بالكلام يطلع كل ثمراته التي ديست بأحذية يوسف والشيخ درويش والشيخ المسيري، وكل الشياطين التي نبعت من كل المستنقعات الزيتية ويعطيه كل خيوط الحكايات، ويقول: لا تصدق كل الخرافات التي تروى عن مرجان وسارة ومحمد الماس، هؤلاء الشخوص لم تظهر إلا في أحلام الظهيرة الساخنة لهؤلاء المخمورين، أما الخزنة والحروف وكتاب الماس وكتاب الحكايات فكلها سواء من الهذيان والأحلام!». ص 110.

تبرز الهوة أو الفجوة هنا، وتتبلور في صورة شبه حتمية، وتكون حالة الحذر الواقعة بين الإفاقة والسكر مفتتحاً لتداعي الأفكار والصور والمعاني (وفي أوقات سكره يتدفق بالكلام يطلع كل ثمراته) وتتبدى ثنائية زمن (الجهل/ الخرافة) في مقابل ثنائية زمن (العلم/ الآلة) وصراعهما داخل نطاق أسطوري يحكمه منطق التجربة، ويكون استدعاء الشخصيات المرتبطة بالخرافة مركزاً تنتقل منه أفكار الشخصية المتمردة على القيم البالية المتوارثة (يطلع كل ثمراته التي ديست بأحذية) وتبرز المفارقة بين العلم وبين الواقع من خلال تجسيم الصدمة التي تهزهز بنية الخرافة (لا تصدق كل الخرافات التي تروى عن مرجان وسارة ومحمد الماس) ويرتبط ظهورهم بأحلام الظهيرة الساخنة للمخمورين (أما الخزنة فكلها سواء من الهذيان والأحلام) وذلك إشارة إلى ما قال به الجاحظ والمسعودي من أن ظهور أسطورة الجن في بلاد العرب، ترجع إلى الوهم والخوف بوصفهما أساس تصور هذه الكائنات الغيبية.

حتى يوسف يسهم في تعميق بنية الفجوة، يقول عندما يدخل على الشيخ درويش: «قال يوسف وكأنه يسرح بعيداً: كنت أبحث عن روحي لقد ضاعت وأنا أحلق في الهواء، وأخذت يدي تفجر ينابيع الأشياء، كلما أمسكت نخلة صارت بئر نفط، وكلما أردت الشرب من بركة غدت مستنقعاً

من الزيت، وأنت الآن مثلي تبحث عن روح، وقد رأيتك في حلمي تصارعني لأخذ روح خنفساء..!» ص 107.

إذ تشعر الشخصية بنوع من الفجوة بينها وبين ذاتها، من خلال البحث عن الاستقرار الروحي الذي اهتزت وتذبذبت معاييره في الأجواء الخرافية، التي لاحقت الشخصية لردح طويل من الزمن ارتبط بالخرافة (كنت أبحث عن روحي لقد ضاعت وأنا أحلق في الهواء) ويصبح العمل الحقيقي، وليست الأحلام الوهمية هو المحقق للإنتاج (وأخذت يدي تفجر ينابيع الأشياء) ويحل النفط محل الكنز التائه، فكلما أمسك نخلة (صارت بئر نفط) وتتحول البركة إلى مستنقع من الزيت، وتصبح رؤية الشيخ درويش الرامز للخرافة رؤية مغلفة بالضياع (وقد رأيتك في حلمي تصارعني لأخذ روح خنفساء) مما يشير إلى اهتراء الحلم القديم، الذي تشعر الذات أمامه بضياع روحها في مقابل حلم واقعي يرتبط بالنفط.

وقد قام السياق الروائي بتحويل الأماكن من طابعها الميتافيزيقي إلى طابع واقعي، يعبر عن التحولات التي طغت على الخليج عامة، وطبعت الأماكن بطوابع جديدة، عبرت عن الآثار المترتبة على النفط من صناعة وحياة، لذا ارتبطت هذه العناصر بالطابع التسجيلي، فبرزت عبر عناصر واقعية تسجيلية (نخلة – نفط – بركة – مستنقعات الزيت)، ويحل النفط على مستوى التحولات الواقعية بديلاً عن الكنز.

كما قد تكون نهاية الرواية محاولة إشارية، تعبر عن رغبة الذات في استعادة الحرية والخلاص، اللذين يحررانها ويطلقانها من شرنقة البطالة والعجز، من خلال فعلين دالين، يتمثل الأول في شنق الشيخ درويش بيد مريديه، ويتمثل الثاني في إلقاء الحجارة على تلك المرأة التي ترمز للمستوى اللاقيمي في الرواية، وبذلك تكون الذات العربية قد تحررت من لعنة الخنوع، التي بقيت تلاحقها منبعثة من زمن الخرافة وحتى زمن الآلة الحديثة، التي

كان لها السطوة في تحويل الذات من ذات راكدة في طبقات الجهل، ومستلبه من قبل قوة خارقة وكامنة فيما وراء الواقع، إلى ذات مازالت مستلبة أيضاً، ولكنه الاستلاب الحضاري الذي طوق مجتمع العدّامة، إبان تطوره وانتقاله من زمن الخرافة لزمن الآلة، التي عمقت مفهوم الغربة بين الإنسان وذاته، وبينه وبين الآخر، ولكنها في ذات الوقت بشرت بميلاد واقع جديد، ومن ثم فإن تمرد أنا الجماعة في نهاية الرواية، من خلال قذف المرأة بالحجارة، وكذلك شنق الشيخ درويش، يعد تعبيراً رامزاً لميلاد واقع جديد، يرفض عناصر الاهتراء والتمزق، ويسعى إلى تعزيز القيم الإيجابية لأنا الجماعة، ودورها في الطموح إلى تغيير الواقع، بخلاصه من علله برفض هذه العلل في حالة من حالات الوعي بأسباب هذه الهزيمة.

المحور الثالث: التشكيل الأسطو واقعي للشخصية:

إن التشكيل الأسطوري يتداخل في مستهل الرواية مع التشكيل الواقعي، لمجموعة من الشخوص، عبر صورة تسعى إلى الارتكاز في وعي القارئ، وتهدف إلى تجسيد الحس الغرائبي والخرافي في ذاكرته، من خلال صورة شخصية واقعية خالصة، أو أسطورية خالصة، أو صورة شخصية تزاوج في صياغتها بين الرؤية الواقعية والرؤية الميثولوجية.

فنجد شخوص العدّامة تعيش الشيء وضده في آن واحد، تعايش الحلم وانتفاءه، مؤكدة انقضاء كل الأشياء، وأن الحلم الخالد مجرد خدعة كبيرة، وتبدو الشخوص كما لو كانت تحيا حياة بدائية.. حياة الإنسان الأول، حياة ما قبل التاريخ «والظهور التلقائي للأنماط العليا وبروزها عنوة داخل العقل الشعوري للمبدع أو الفنان مستعيداً العالم الميثولوجي لأسلافه إنما هو حقيقة وواقع متساويان تماماً – إن لم يزيدا – للعالم المادي»[23] فيصور الراوي الشخصية بامتلاكها القدرة على الاتصال بقوة غيبية، تمدها بأسباب السيطرة على الواقع المعاين، وتمنح الشخصيات بعض الامتيازات الممثلة في

القدرات العجيبة والتحكم في الآخرين، وتحقيق غاياتهم ومن هذه الشخصيات شخصية الشيخ درويش، الذي سعى إلى إقناع الناس بوجود الجن في حياته، ومن ثم ارتبطت الشخصية في أذهان الناس بأنها ذات بعد أسطوري، ويتحول إلى ساحر يوهم الناس بأن العالم الذي يعيشون فيه مملوء بالكائنات الغيبية، التي بإمكانه وحده أن يتصل بها، زاعماً أن بقدرته التحكم في الأرواح وتوجيهها الوجهة التي يريد، فقدم له الناس قرابين التودد والطاعة، وتنسجم مع شخصية الشيخ درويش بعض الشخصيات اللامرئية، الممثلة في أرواح مرجان وسارة ومحمد الماس وسلمان المسيري، كما تبرز بعض الشخصيات الأخرى الموسومة بسمات أسطورية وفي ذات الوقت تظل متسمة بملامحها الإنسانية والواقعية، مثل شخصيات: زوجة الشيخ درويش – بوسمرة – يوسف وجوهر وبشير، في مقابل شخصيات تظل محتفظة بملامحها الواقعية الخالصة، منها شخصية مريم ووالديها وشخصية وردة وغيرهم، وهذا المزيج من النماذج البشرية المتصارعة يحكمها مبدأ تختصره علاقات التفاعل بين الشخوص، وتظل علاقات التنافر وعلاقات التآلف قائمة في حالة صراع بين شخصيات الرواية، تؤججها حركة التصاعد الدرامي للحدث، وتتوافق حركة تنامي وعي الشخصيات معه، ومن ثم فإن هذه المنظومة المنسجمة من الشخوص تتآزر جميعها بغية تجسيم الحدث وتناميه، في السياق النصي عبر ثلاثة مجموعات من الأنماط الشخصية يتمثل أولها في: نمط الأرواح والأجسام الهوائية، ويتمثل ثانيها في نمط الشخصيات الميثوواقعية وثالثها في نمط الشخصيات الواقعية.

أولاً: نمط الأرواح والأجسام الهوائية:

يتجسم هذا النمط في الرواية من خلال حضور أرواح الموتى، ممثلة في أرواح مرجان وزوجته سارة ومحمد الماس وروح سلمان المسيري، كما يتجسم هذا النمط أيضاً من خلال حضور الكائنات الغيبية والقوى الخارقة،

ممثلة في حضور عالم الجن الذي يجمع بين طياته أنواع القوى الخفية، مثل المردة والعفاريت، فتحضر أجسام هوائية قادرة على التشكل بأشكال مختلفة، مما يجعل الرواية تصور جانباً من العالم السفلي على أنه مصدر يأتي منه الجان والأرواح الشريرة، وتبرز دور هذه الكائنات المجهولة في نمو الحدث الدرامي وتطوره، بما لا يقل عن تأثير الشخوص الواقعيين. فعندما تحضر روح مرجان وسارة، وهما يعنفان الشيخ درويش بالرغم من كونه – كما أخبراه – من سلالة النور العدامي، إلا أنه انسل من عباءتهم وصنع لنفسه ثوباً من نايلون مطاط، ليغدو مهرجاً يبيع ألعابه للمعاقين، يقول: «وراح يتأملهما برعب، وهما.. ثم جاء حشد غريب، رجال بحارة ومزارعون مقطوعو الرؤوس، وأحاطوا به، كانوا مائة، وراح كل واحد يتكلم في ليلة، كانوا يصدرون أصواتاً، ويتحدثون من رقابهم المفتوحة والملوثة بالدم.

كان يتجمد على الجدار، ولا يقدر أن يتحرك وتأتي كلماتهم مثل الأنصال الموجهة إلى الهدف، الذي كان عيناه، كانوا يقصون كيف أخذهم سلمان المسيري إلى البرية وأسكرهم وذبحهم.. كل ليلة يقص أحدهم الحكاية نفسها وهي تنزف وتطلق حرابها نحو رأسه، ويجدهم لا ينزفون وهو ينزف، ويجدهم ينامون ويتركونه مع الأشلاء والنيران» ص 103.

تحضر أرواح كل من مرجان وسارة حضوراً اعتيادياً، تبعاً للعلاقة المفترضة بينها وبين الشيخ درويش، وأخذت هذه الأرواح تمارس أفعالاً خارقة للعادة في ممارستهم للعبة التحول الساخر (يتحولان إلى هيكلين عظيمين ويدخنان ويضحكان) يترافق حضورهما مع طابع سريالي فاقد لمنطقية الأشياء (جاء حشد غريب، رجال بحارة ومزارعون مقطوعو الرؤوس – ويتحدثون من رقابهم المفتوحة والملوثة بالدم) والسياق يرصد هذه الأرواح في علاقتها بالساحر الذي (انسل من عباءتهم وصنع لنفسه ثوباً من نايلون مطاط) مما يشير للعلاقة القوية بين هذه الأرواح وبين الساحر.

كما تتمثل الأجسام الهوائية من خلال تحلل الشخصيات البشرية، من طابعها البشري تحللاً وقتياً، وتحولها إلى أجسام هوائية تطير وتحلق في الفضاء، فالصبية عندما تلاحقهم أجساد رهيفة شفافة، تتحول هذه الأجسام إلى وجوه تبتسم وأفواه تتفجر باللغة، ويرتدون أقنعة تتمزق وتتحول إلى أشكال أخرى، هنا يحلّق يوسف «مع أحدها، رأى رجليه ترتفعان عن الأرض، فأطلق أول صرخاته، ثم راح يصعد ويصعد حتى رأى البحر البعيد، حيث تبدو الجزيرة التي يجدّفون إليها، ثم رأى غابة الأكواخ الواسعة، وميز الدخان الذي يتلون بين تلاشيها، والشارع الصغير الضيق، الذي يجدها من الغرب» ص 7.

والتشكيل الميثولوجي هنا يفتقد إلى منطق السلبية، إذ يتم تحول شخصية يوسف إبان لعبه مع الأطفال إلى شخصية هوائية تحلق في الهوائية مع الأجساد الرهيفة، التي تلاحق الصبية، وتخطف يوسف، ويسيطر الحس اللامنطقي (رأى رجليه ترتفعان عن الأرض) وهذا التشكيل الأسطوري يمثل حلقة الوصل التي تربط بين أحداث الواقع وبين النشاط اللاواعي للعقل الباطن، في سياق مرحلة اعتقد فيها البشر بحلول قوى غيبية في الأشياء المادية المحيطة بالإنسان، وقد تمثل ذلك في الرواية، من خلال إحلال هذه الأجسام الهوائية في شكل وجوه تلبس أقنعة وتبتسم ثم تتحول إلى أشكال أخرى تأخذ يوسف ويرتفع معها وتتجمع في باصرته صور الأماكن الدلالية ممثلة في البحر والجزيرة وما يحيط بهما (ثم راح يصعد ويصعد حتى رأى البحر البعيد) إذ يعد البحر رمزاً لعالم البداوة.

أيضاً يصبح للسياق الروائي قدرة سحرية على فرض قانون التحولات على الشخوص، فلا تملك إلا التماهي معه، ولا تكتفي آلية التحول ببقاء العنصر البشري عند الحدود الواقعية، بل يتحقق التحول على المستوى الأسطوري، لتشكيل الشخصيات، فيتحول جوهر إلى طين وتراب، ثم إلى

عمود نار، يقول: «وكان الأولاد يسابقون الأثير ويمتطون الريح للوصول إلى بيوتهم، لكن لسعات المطر المفاجئ كانت تخترق سيقانهم، وتباعد بين أقدامهم، وأمسكت قبضتان قويتان جوهراً كان قد استحال إلى كتلة من الطين والتراب، وبدا كشبح أو كجسم غير مرئي، يناديه رفاقه ويعرفون موقعه من أصواته، وفجأة تحول إلى عمود من نار أو شعلة من ضوء، كمسار راح يحفر الأرض والسماء، وهو كان يراهم كأنه في طائرة محلقة بعيداً، وهم يرقدون تحته كدبابيس صدئة، بعد ذلك صب عليه بئر من ماء» ص 8.

فنجد شخصية جوهر تطرح رؤيتها عبر حضور خرافي (وأمسكت قبضتان قويتان جوهراً) نتيجة شعوره بالخوف والتوتر، أيضاً نتيجة شعوره بأنه شخص مهمّش في المجتمع، فتظل الذات الإنسانية تواجه واقعها من خلال رؤية ميثولوجية، تستدعيها من خلال ما ترسب في الذاكرة الجماعية من بعض (العادات والتقاليد والتصورات) فتتحول الشخصية من الطبيعة البشرية الحية إلى أصل تكوينها في بدء الخليقة، عائدةً مرة أخرى إلى الطين والتراب (قد استحال إلى كتلة من الطين والتراب) ثم تستسلم لدائرة التحولات فتتغير طبيعتها المادية المرئية لتصير شيئاً أو جسماً غير مرئي (وبدا كشبح أو كجسم غير مرئي) ثم يتحول هذا الجسم إلى عمود من نار (وفجأة تحول إلى عمود من نار) ومن ثم فإن التشكيل الأسطوري يقيم عمليات تحول مستمرة، للعناصر الكونية وللعناصر البشرية، ويجعلها ثاقبة خارقة للعادة، متشكلة عبر مستويات متغايرة ومتخالفة، من جسم مرئي يتكون من طين وتراب، إلى جسم شفاف غير مرئي، ويكون انصباب الماء مفتتحاً ليتحول من الطبيعة السحرية إلى طبيعته البشرية.

ثانياً: نمط الشخصيات الميثوواقعية:

كما يسعى عبد الله خليفة إلى ترسيم نماذج إنسانية، يتطابق بعضها

مع النموذج الإنساني العام، وبعضها الآخر يتجاوزه إلى نمط غير مألوف، يتمتع بسلوك غرائبي، لكنها في النهاية شخصيات تجمع بين طابعها البشري وطابعها الغرائبي، المستل من تشكيل أسطوري للشخصية، فيمزج السياق بين الملامح البشرية والملامح الأسطورية في تشكيل الشخصية، إذ يضفي السياق الروائي على ملامح الإنسان بعضاً من الصفات الخرافية المرتبطة بفيوض سحرية، مما يشكل الصورة البشرية تشكيلاً أسطورياً، فالشخصية الرئيسة (شخصية الشيخ درويش) تتمتع ببعدين، أحدهما واقعي والآخر ميثولوجي، كما أن الراوي لا ينقلها من الواقع المعيش نقلاً حرفياً لتسعى بمفردها لتشكيل أجواء أسطورية، وإنما تتناغم هذه الشخصية مع الشخصيات الأخرى، وتتعاضد معها من أجل تشكيل سياق روائي كلي، تتحكم فيه تقنية التشكيل الأسطوري، الذي لا ينفصل عن تفاصيل الحياة اليومية التي يعيشها أهل العدّامة، ويعكس فعل الشخوص تصالحاً وانسجاماً معها ومع المكان.

فيتأمل الشيخ درويش الأشباح التي تلاحقه وهو يصرخ «يا سادة الجريمة.. دعوني أخرج!

وتحاوطه ثعابين وأشباح نسوة، والمغنية تدخل الغار ولا تعطيه حتى قبلة، ثم راح يقامر بأوراق روحه مع اللصوص والقوادين وتجار اللحوم الفاسدة، ينتزع كل ليلة خيطا من الطفولة البريئة، ويسلمه إلى عقرب أو سحلية قذرة، ويضع مكانها حجرا من قبر، ويتبدل الكهف الأغبر ويغدو ملوناً، ويجد مسحوقاً أبيض وغباراً، ولحظات من النشوة، وتتقدم إليه أشباح من النسوة فيرفرف بشبكات العنكبوت وبغبار الجزيرة فوق الحدائق» ص 103.

فالسياق الروائي لا يجنح إلى تصوير يغوص في العمق الأسطوري بصورة خالصة، وإنما يقرن السياق بين الأحداث الواقعية والأحداث

الأسطورية، إذ يزاوج بين حركة الواقع وصراعه حين (يقامر بأوراق روحه مع اللصوص والقوادين) ويمزج هذه الحركة الواقعية بأخرى أسطورية، يسيطر عليها الكابوس، ويكون النداء الصارخ (يا سادة الجريمة) هو المفتتح لهذا الحس الغرائبي (تحاوطه ثعابين وأشباح نسوة) مع حضور المفردات المرتبطة بالسحر (يجد مسحوقاً أبيض وغباراً) فيسيطر الحس السريالي (تقدم إليه أشباح من النسوة)، ففي حين تكون الأحداث الأسطورية ساعية إلى بلورة رؤية رمزية (المقامرة مع اللصوص) تكون الأحداث الواقعية فيها ساعية إلى (ترسيم ملامح خرافية) للمرحلة الحضارية الراهنة، التي يمر بها مجتمع العدّامة، وتبرز التفاصيل والأحداث الواقعية من خلال نسق حكائي شعبي، يرسخ الحس الغرائبي وصولاً إلى ربطه بتشكيل أسطوري وواقعي يهدف للتحرر والخروج من الأجواء الكابوسية (دعوني أخرج) فتتداخل العوالم الأسطورية مع العوالم الشعبية في نسيج بنائي متجانس.

ثالثاً: نمط الشخصيات الواقعية:

ومن خلال حضور آلية البطولة والبطولة المضادة استطاع الراوي أن يرسم – على مستوى الفن – صورة شبه متطابقة لواقع يعج بالمفارقات العجيبة، مدعماً هذا الواقع بصورة غرائبية تقدم نماذج بشرية واقعية فريدة في نوعها، وتتسم الشخصيات الواقعية في الرواية بطابعها الديناميكي، فتتحرر من الطابع الاستاتيكي، وتتوازى حركتها مع تطور حركة الحدث، فشخصية يوسف الذي كان موقفه سلبياً من مريم عندما غرر بها وتخلى عنها يسيطر على فعله الحس الديناميكي، فيتحرر من سلبيته وسكونيته تجاه الموقف، وذلك حين تتزوج مريم من بوسمرة فتطفو فجأة مشاعر الغيرة تجاهها، وتتحرر مشاعره من السكونية، فيذهب ليراقب حركتها مع بوسمره، يقول: «أحس بعد زواج مريم بمشاعر غريبة، انفجرت في نفسه الباردة مشاعر غيرة كاوية، وراح يتخيلها وهي في أحضان الوحش الأفريقي، بذعر صرخ فجأة: لماذا أفرطت؟ كان يمكن أن أجعلها صديقة أو جارية» ص 51.

إذ نجد شخصيتا يوسف ومريم تبرزان عبر تجسيمهما لحدث واقعي خالص، يرصد المشاعر الإنسانية المفارقة، التي تجمع بين عنصري البرودة والحرارة (أحس بعد زواج مريم بمشاعر غريبة انفجرت في نفسه الباردة) مع تعزيز هذه المشاعر بحس خيالي (وراح يتخيلها وهي في أحضان الوحش الأفريقي) وهذا الحس يؤججها وينقلها من مستوى بارد إلى آخر حميمي وحار (بذعر صرخ فجأة) ويكون ذلك مهيئاً لتحوله على المستوى المناهض للإحساس الأول (لماذا أفرطت) على الرغم من المستوى المتدني لفرضية الاحتفاظ به (كان يمكن أن أجعلها صديقة أو جارية).

أيضاً نجد شخصية جوهر الحمّال يتسم بملامح واقعية، وتتغير آلية فعلة بعد موت أبيه وتتطبع شخصيته بطابع دينامي نشط، وينضم لمنظومة الشخوص الفاعلين بحثاً عن الكنز، فيذهب إلى الشيخ درويش ويتآزر معه، في حين نجد شخصية بو سمرة يذهب لمريم عارضاً عليها الزواج، ويتحول من شخصية ديناميكية إلى شخصية استاتيكية، تتسم بسكونية الفعل حين يستسلم في النهاية للمرض، وللنمط الاعتيادي من الحياة يقول عن مريم «أحست فجأة بذبول الحب، وعادية الأشياء والسأم.. زوجها القوي المرح يغفو أحياناً، وتأخذه الكهولة إلى النوم والشخير، ولا ولد يتشكل منه وهو لا يمرض، ويبدو أنه لن يموت» ص 72. ومن ثم فقد قامت الشخوص بأدوارها الفاعلة في الرواية، وتظل تواقة إلى مصيرها المحتوم، والسياق يتنقل بالشخصية من مستوى يقظ إلى مستوى خامل (زوجها القوي المرح يغفو أحياناً وتأخذه الكهولة إلى النوم والشخير) وبذا تتحول الشخصية من الطابع الديناميكي إلى الاستاتيكية، تبعاً لإيقاعات الحياة، بأحداثها المستقطبة لحركة الشخصيات، والصادمة لها، إذ يسيطر العقم على رؤيتها (فلا ولد يتشكل منه) وذلك لتهيئة النموذج البشري للتفاعل مع الواقع الصادم، فتصاب مريم بالضجر والملل حين أحست فجأة (بذبول الحب وعادية الأشياء والسأم).

ثم يصور السياق المستويات الواقعية للشخصية، من خلال رصد مرحلة ضعف بوسمرة واستسلامه للوهن ثم موته، يقول: «تطلعت مريم إلى بو سمرة، وحاولت أن تقلب جسده، وجدت جبل الضلوع والعظام والضحك، الذي تتدفق منه اللذة والدهشة والنقود، يصير مثل فراش قطن منقوش أو صخرة من مخلفات بركان» ص 98. ومن ثم تتحول الشخصية من الانفتاح في بداية الرواية إلى الانغلاق في نهايتها، حين يستسلم لمصيره، وهكذا تتحول الشخصيات من مستويات ديناميكية إلى مستويات إستاتيكية (يصير مثل فراش قطن منقوش أو صخرة من مخلفات بركان)، ومن ثم فقد أجاد عبد الله الخليفة في تصنيع نماذجه البشرية، تمهيداً لتفاعلهم مع إيقاع الحياة الصاخب، واستراتيجية تفاعل الشخصية مع أحداث الواقع إيجاباً وسلباً، مما يهيئها – على المستوى الواقعي – لملاقاة مصيرها المحتوم دون انفعال أو تعسف.

المحور الرابع: المصاحبات الصوتية والبصرية:

وقد عرّف الأنثربولوجيون الأسطورة بأنها الجزء القولي المصاحب للطقوس التي تصف الأسطورة بصورة تمثيلية، يقول جيمس فريزر، «الأسطورة كانت تمثّل كوسيلة للإيجاد الفعلي للأحداث، التي تصفها بلغة تمثيلية، وكثيراً ما تموت الاحتفالات بينما تظل الأسطورة حيّة، فيبقى علينا أن نستنتج الاحتفال الميت من الأسطورة الحيّة»[24].

وهذه المصاحبات تتولد عنها أصوات تسمع، وكائنات تتحرك في الفضاء النصي للرواية، فقد شغل العالم السفلي بوصفه مصدراً تأتي منه الشياطين والأرواح الشريرة، مساحة واسعة من وعي الشخوص وذاكرتهم في العدّامة، إذ كانت تراه مصدراً للخوف من الطبيعة التي تهدد حياة الإنسان واستقراره، فقد ربط الإنسان هذه الظواهر بقوى غيبية، وفي مرحلة معينة تتجاوز العقل الموضوعي، اعتقد فيها البشر بحلول هذه القوى الغيبية

في الأشياء المادية المحيطة بالإنسان، ففي النظرة الأسطورية للعالم اعتقد الإنسان أن الأرواح وعالم الجن تحل في كل مكان، في الأشجار والحجارة والرياح والأمطار والنجوم والكواكب، وتتحول هذه الظواهر الطبيعية إلى كائنات متحركة قادرة على الفعل، المرتبط بالطقوس المنطوقة، وفي الوقت ذاته يقوم الساحر عن طريق أداء تمثيلي لطقوس معينة باسترضاء هذه القوى، بممارسة طقوس تعويذية وإنشاد الترانيم وإشعال البخور المصاحب للطلاسم الغامضة وقد أكد الأنثربولوجيون على العلاقة الوثيقة «التي تربط الأساطير بالطقوس»(25) وإبان استثمار الراوي لمفردات الأسطورة الشعبية يتخلل سردها حكايات شعبية أخرى، قصيرة ومصحوبة بأهازيج تشبه الطقوس الدرامية، المكتنزة لأصوات تسمع وأخرى تتحرك، وتوحي بأجواء ملحمية، كل ذلك يجعل الحدث مترافقاً مع مصاحبات صوتية وبصرية، تتحول إلى لغة أسطورية، تلعب دوراً أعلى من دور الكورس في المسرح الإغريقي يقول «صرخ بقوة فانتفض البحر، وتدفق موجه نحو الكوخ البهي، نحو قطعة الأرض العالية، وراح يزأر بوحشية، وهو يقذف الجثث القديمة للبحارة، ويعلي القوارب الصغيرة إلى قمم الزبد المضيئة، وترتفع حتى المراسي الحديدية الصدئة إلى عنان السماء، تكاد تكسر النجوم وتفتتها في الأعالي، أخذ الكوخ يترنح سعفه الذي صنعه فتية العدّامة في ليل الحريق، صار يهتزّ بقوة وجذوره الممتدة في رقاب الأسلاف بدأت تعانق الريح» ص 92.

الفعل الصوتي الممثل في صراخ الشخصية هنا (صرخ بقوة) يكون محفزاً لتحريك الأشياء (فانتفض البحر) وانتقالها من وظيفتها الطبيعية إلى وظيفة أعلى، تتجاوز فعل الصراخ، وتتمثل هذه الوظيفة في مجموعة من الأحداث المصاحبة للحدث الأساس، فيما تستدعيه الأفعال (يقذف – يعلي – ترتفع – تكسر – تفتتها – يترنح – يهتز) وهي صياغات مضارعة تشير للمعايشة الحقيقية للحدث، المعبر عن المصاحبات الصوتية والحركية لفعل

الصراخ، مما يترتب عليه بروز حدث أكثر درامية يرتبط بالحدث الأول، وهو ترنح سعف الكوخ، وما ترتب على ذلك من ربطه بعوامل تراثية (وجذوره الممتدة في رقاب الأسلاف، بدأت تعانق الريح) دلالة على اهتزاز الرؤية الأسطورية التي يرفقها الراوي بمصاحبات صوتية وحركية.

كما يوظف السياق الروائي الصورة الحسية المصطبغة بألوان متنوعة تجمع بين الحضورالصوتي (ريحاً – المطر) والحركي (تهتز – ارتعاشات) والبصري (بظلال – تنبعث) والشمّي (روائح – صندل الكافور) في بؤرة تصورية واحدة.

كما يبرز الحس الأسطوري من خلال تشخيص العناصر الكونية، وإضفاء صفة الفعل الإنساني عليها، فتبرز عبر تقنية اللامعقول واللامنطق، فعندما جلس بو سمرة على كرسي نقال ودفعته مريم أمامها، حينئذ «كانت أصابع بو سمرة تهتز في الفضاء، كأن ثمة ريحاً غامضة تهز تلك البناية الخربة، وإذا بظلال الغابات القديمة، وارتعاشات الأمطار الكثيفة وروائح الصندل والكافور، تنبعث من ذلك الجسد المنهار» ص 82.

تتخطى اللغة هنا الدلالات المباشرة إلى طرح دلالات تهيئ لتصاعد الصراع الدرامي الملحمي بين عناصر الطبيعة (ريحاً غامضة تهز تلك البناية الخربة – ظلال الغابات – ارتعاشات الأمطار) مما يولد شعوراً بالرهبة والخوف ويحفز المتلقي للتفاعل مع هذه البيئة تفاعلاً أسطورياً يمهد لظهور الأرواح على مستوى الخرافة.

وعندما يقترب يوسف «من الكوخ وينصت إلى تأوهات مريم تزلزل الآهات الأرض، وليست ثمة ولادة أو أدوية، بل كلمات بوسمرة الغنائية وتهويداته المبكرة، كان يدق طبلاً بشفتيه ويستدعي رقصات الغابات والأرواح المبكرة، للطفولة والبطولة، وأخذ العالم كله يرقص، الأسماك ونجوم البحر

والخوص، وحتى أصحابه في السيارات الملونة، وجاء حشد من الرجال السمر، وهو يدور مثل دوامة منتشية بالفرح والنور» ص 91.

إذ تتجسم في السياق الروائي حالة من التفاعل بين الإنسان وبين العناصر الكونية، مما يجعل السياق الروائي يحول حادث ميلاد الطفل إلى فعل سحري، فيجعل تأوهات مريم مرفوقة بمصاحبات صوتية، تحتل فيها الكلمة مكانة مقدسة، يكون لها فعلها السحري، إذ تحل (كلمات بوسمرة الغنائية وتهويداته المبكرة) محل العلاج، يتم تحويل الفعل الكلامي إلى فعل حركي، من خلال الإشارات الحركية، التي يقوم بها بوسمرة (يدق طبلاً بشفتيه) ويحفز هذا الفعل استدعاء (رقصات الغابات والأرواح)، بل وتمتد المصاحبات الحركية لتطال جميع العناصر الساكنة، وتحولها إلى عناصر فاعلة (وأخذ العالم كله يرقص) مما يدفع بفعل الانتشاء والحركة، ويحفزه ليتلبس بالشخصية (وهو يدور مثل دوامة منتشية بالفرح والنور) وبذا يكون للمصاحبات الصوتية والحركية،دورها الفعال في نمو الحدث وتصعيد دراميته.

وعندما يمد الصبية أيديهم ليمسكوا جوهراً، يجدوا أنهم مسكوا وحلاً ودماً، ساعتها كانت السماء قد أثيرت «فجاءت رقع كبيرة من سحب الضباب البارد، وكركع برق كأنه صارية مشتعلة على وجه البحر، فارتعشت الأسماك ميتة، وصاحت الغنم في زريبة المقصب، بذعر شديد فما كان من الأولاد سوى أن أطلقوا ضلوعهم للريح، وبدت صرخاتهم تعلو على نحيب الخراف، ودهش الأولاد وهم يصطدمون بأجسام رهيفة شفافة، كادت تدخل جيوبهم وآذانهم وأفواههم وتثير ضجة في خلاياهم» ص 7.

فيتم توظيف المستويات المتنوعة للأصوات ذات الملامح الخرافية التي تصدرها عناصر الطبيعة (جاءت سحب الضباب – كركع برق – ارتعشت الأسماك ميتة – صاحت الغنم) وهي أصوات لا تكتفي بالبروز عبر موقف

سردي واحد، وإنما تتنوع بتنوع المواقف، فتحضر بصورتها التكرارية، لتحتل أكثر من مشهد روائي، وبذا تكون هذه الأصوات المغلفة بالخرافة قد ظللت المشاهد السردية بظلال أسطورية، تشبه الموسيقى التصويرية المصاحبة للحدث في الدراما التلفزيونية، وهذه العملية التي تتعاود بصورة فجائية من مشهد سردي إلى آخر ممثله لحوارية صوتية، تنمو وتتشكل في فضاء النص، معبرة عن حالة من الحالات الأسطورة التي تظلل فضاء الرواية بظلالها من خلال تشخيصها وتحويلها إلى عناصر ذات فعل دال تحضر بهيكلها البنائي المجسم، أو من خلال أصواتها الأسطورية المرعبة، لتمثّل مصاحبات صوتية تشيع الخوف والرهبة في الأجواء.

المحور الخامس: الزمن المزجي وتداخل المستويات:

يمتزج الزمن الأسطوري بالزمن الواقعي، فيتسم الزمن السردي باكتنازه زمنين، أولهما زمن واقعي يستجيب لحركة الزمن النمطي القابل للقياس المتري، في مقابل زمن آخر يمثل الزمن الثاني، وهو زمن أسطوري، ومن خلال عمليات التفاعل بين الزمنين يتحقق إنتاج المعاني متعددة الدلالات، فنجد الزمن السردي المتري يكتنز حكاية بسيطة، تدور حول تعلق أهل العدّامة بالشيخ درويش الساحر، وحلمهم باستخراج الكنز الذي دفنه الأجداد تحت الأرض، ويتشابك زمن الحكاية الأساس مع زمن بعض الشخصيات الأخرى، عبر حكايات عاطفية قصيرة، ومايفتأ جميع الشخوص أن يجمعهم زمن واحد هو زمن البحث عن الكنز، مما يهيئ لبروز حكاية أسطورية أخرى وتناميها، من خلال امتزاج الحكايتين في زمن مزجي يجمع بين آليات الزمن المتري وآليات الزمن الأسطوري، وتتوسع دائرة الزمن الأسطوري وتنطلق من نطاق مجموعة ضيقة من الشخوص، ليعم الزمن الأسطوري ويطغي على زمن أهل العدّامة، الذين يندرجون في إطار الحكاية

الشعبية، الجامعة بين المألوف والخرافي، في ممارستهم لطقوس البحث عن الكنز، ويصبح زمن السرد جامعاً بين زمن الوقائع، وزمن الحكي الأسطوري، الذي يمتزج فيه المحكي بالمسرود في السياق الروائي، ومن ثم تتوافق الحركة البنائية للزمن مع حركة نمو الأحداث وتطورها، ويتآزران من أجل قهر زمن الخرافة واستبداله بزمن آلي، ويتسم الزمن بحراكيته ودائريتها، ويتجسم الزمن المضاد للزمن الكرونولوجي، فالزمن متصل ودائم، لذا اتسمت حركة السرد باكتنازها لزاوية رؤيا تضم مناظير متعددة للزمن، أبرزها: منظور الزمن الأسطوري والحلمي – منظور الديمومة الزمنية والزمن المتعدد.

أولاً: منظور الزمن الأسطوري والحلمي:

يبرز لدى الشخوص الوعي بالزمن على المستوى الميثولوجي، الذي ينبثق من طياته الزمن الحلمي، ففي الزمن الميثولوجي يتم استدعاء زمن أسطوري وزرعه في زمن حاضر، فيتوحد الزمنان، فنجد زمن شخصية الشيخ درويش يتوحد مع زمن شخصية محمد الماس المنتمية إلى عالم ميتافيزيقي، والنموذج الأسطوري الخارق يظل هو المتمدد في الزمان، وتلعب آلية التذكر دوراً مهماً في بروز هذا الزمن الميثولوجي، من حيث استدعاء ملامح وأحداث ميثولوجية، وبعثها في الزمن الحاضر، مما يعمق في المتلقي الوعي بطغيان الزمن الميثولوجي وتدفقه في زمن حاضر، ومكتنز بتحولات أسطورية متتابعة، ليصبح حضور الزمن الأسطوري قيمة مهيمنة في النص ككل.

وينبثق الزمن الأسطوري من تلك الحركة الخرافية التي تطغى على الرواية، وتشكلها تشكيلاً سحرياً، ويتمثل هذا الزمن الأسطوري حين يصور السياق محاولات بعض القبائل اقتحام الجزيرة، للحصول على خاتم

سليمان، المخبوء في تلك الخزنة، ثم قدوم وفود البدو، يقول: «وكم حاولت قبائل الصحاري الضارية أن تقتحم الجزيرة، تحدوها تلك الأسطورة بالحصول على خاتم سليمان في تلك الخزنة الكبرى، والآن هو يسمع قذائف سفن البدو وهي تتساقط على الأكواخ والرؤوس، فيرى محاربي العدّامة وهم يشقون المياه والأجساد، مقتحمين السفن والنيران» ص 26.

تحيل الأحداث – في شكلها الدال – إلى إسقاطات زمنية تكشف عن الأنماط الفكرية السائدة، والتي أسهمت في تشكيل الزمن الأسطوري في عالم العدّامة فصنعت زمناً تراثياً يشكل وعي الشخوص الذين قدموا من قبائل البدو باتجاه اقتحام الجزيرة تراودهم أسطورة (الحصول على خاتم سليمان في تلك الخزنة الكبرى) مما يشكل الزمن تشكيلاً ميثولوجياً يرتبط بتلك الحكايات السحرية القديمة، والتي بقي زمنها يتمدد في وعي الجماعة، وتتناقله جيلاً بعد جيل، ويتنامى هذا الزمن الأسطوري ليطال الحدث الحاضر، حين يندمج محاربو العدّامة في حربهم مع القبائل، التي اقتحمت الجزيرة للحصول على خاتم سليمان (فيرى محاربي العدّامة وهم يشقون المياه والأجساد مقتحمين السفن والنيران) مما يوحي بطغيان الزمن الأسطوري وتمدده.

كما يتحول الزمن إلى طقس حدثي متطبع بملامح أسطورية تفرز تعددية المعنى مما يجعله يحقق انفتاحية النص، فنجد مريم تصيح ليوسف قائلة: «لا تذكرني بها حين أصحو في الصباح على صوت الديكة، وانفجارات الباعة بالصياح على بضائعهم الكاسدة والرخيصة، وتفوح المزابل بعطورها، وأرى عيون العجائز متسعة بالحقد، تضرب بالسهام صدور الفتيات وأجنة الحب، أقول من يخلصني من هذه السمادة.

– سترين هذه السمادة تصنع الدجاج الفضي وتتوارى في سراب المستنقعات.

تقول بدلال:

لا لا تكلم بجد يا حبيبي الحلو، متى نخرج معاً من عالم الخوص والدجاج الذي لا يتغذى إلا على البراز البشري؟

– قريباً يا حياتي سوف أقدم لك العدّامة كلها مهراً» ص 42.

مما يلاحظ هنا أن الزمن الحلمي يثقل على الزمن الواقعي ويلح على صراعه ومناهضته، من أجل إحلال ذاته محل الزمن الواقعي (أقول من يخلصني من هذه السمادة) الذي يستكين منطوياً في رداء الزمن الحلمي (هذه السمادة تصنع الدجاج الفضي)، ويتم إدراج هذا الزمن في نطاق زمن خرافي، ثم مايلبث أن يتمرد عليه مرة أخرى ليحل الزمن الواقعي (متى نخرج معاً من عالم الخوص والدجاج) وهكذا يتصارع الزمن الحلمي مع الزمن الواقعي، ويسعى كل منهما لقهر الآخر والانتصار عليه، عبر ديمومة زمنية لا تنقطع على مرّ السنين، فحينما كان بشير في القلعة ورأى الأحجار وإيماءاتها العجيبة، راوده سؤال عن الصلة بين الأحفاد والأجداد، يقول: «ينبعث من كل تلك الحشود المدفونة في الرمال، وأصابعها تطل من ذرّاتها، يشير إلى الحلم الضائع والبحث التائه عن الزمن، والآن صاروا قطيعاً من ذئاب، ويبحثون بين ضلوعه عن جهاز تنصت من العصور الغابرة» ص 153.

يطغي الشعور بالزمن على وعي أهل العدّامة، الذين يندرجون في إطار الحكاية الشعبية، الجامعة بين زمن واقعي وآخر خرافي، في ممارستهم لطقوس البحث عن الكنز بالآلات الحديثة (ويبحثون بين ضلوعه عن جهاز تنصت من العصور الغابرة) ويصبح زمن السرد جامعاً بين زمن الوقائع التي ينبثق فيها الأجداد والأحفاد من الرمال (ينبعث من كل تلك الحشود المدفونة في الرمال) وبين زمن الحكي الروائي الذي يمتزج فيه المحكي بالمسرود، ولكن نلحظ أن الزمن الطاغي على الوحدات السردية هو الزمن الحاضر، فيتدفق الزمن عبر جمل فعلية تكتنز زمن المضارع (ينبعث – تطل

- يشير - يبحثون) مما يشير إلى استحضار الزمن الأسطوري وبعثه في الزمن الحاضر مشيراً (إلى الحلم الضائع والبحث التائه عن الزمن).

ذلك الزمن الذي تتطلع إليه الشخوص تطلعاً حلمياً.

ويصبح (الحلم الضائع) متوازياً مع آلية البحث عن (الزمن الضائع) في العدّامة، يقول: «هنا تنطلق طيوره المحبوسة في ظهائر العدّامة، حين كانت تهزه الشهوة ويسمع فحيحها عاصفاً قادماً من بين الجريد، أو حين ترتمي تحته صبية متشنجة فقدت عظامها دبيب الماء.

أيها الزمن الشاحب الذي ذهب في البخور والآهات!

لكنه كلما عصر لذة حتى القطرة الأخيرة، وتأكد من خلو كأسه من شعاع زبده، وجد ممرات فارغة ثم اللاشيء الواسع العميق يلتهمه، كأن الأصوات لم تكن، ومياه الكحول متدفقة كالشلال، أخذته إلى القفر، الشهوة غدت سائلاً يابساً على قطعة قماش، والعمر يضيع ويتسرب من بين شعره الحقيقي أو المزور!» ص 178.

فالسياق الروائي ينسج ضفيرة محبوكة بين الزمن الحلمي المرتبط بالخرافة (أيها الزمن الشاحب الذي ذهب في البخور والآهات!) وبين زمن السياق الروائي، وهذا التشكيل الفني لبنية الزمن يعبر عن التداخل بين الزمنين، كما يوحي بتدفق الزمن الحلمي وإحلاله في الزمن الخرافي، واستمرار تدفقه في الزمن النصي، وكأن الواقع الزمني الذي تعبر عنه أحداث الرواية يتقلص أمام زمن الأسطورة، الذي يفرض نفسه ويطوق زمن النص، وكأن التطلع للكنز هو تطلع لزمن خرافي يضيع حثيثاً حثيثاً مع ضياع العمر (والعمر يضيع ويتسرب من بين شعره الحقيقي).

ثانياً: منظور الديمومة والزمن المتعدد:

وتتمثل ديمومة الزمن في هذه الرواية، حين تتشكل عبر بنية حدثية

تعتمد الفجوة الزمنية، كمفصل دلالي يربط بين الأحداث، التي تتطور من خلال حركة دائرية، تنطلق بدءاً من زمن أسطورة الخرافة، وتتمدد لتطوي في جرابها الدال زمن أسطورة الآلة، فتستهل الرواية بتفاصيل وجزئيات تصف جوهر ويوسف إبان زمن الصبا، في حضور شخصية الشيخ درويش الساحر، ثم تسكت الحركة السردية عن وصف الأحداث التي مرت بالشخوص وتتدفق فجأة أحداث أخرى، تصف يوسف وجوهر في زمن شبابها، وتتطور الأحداث تبعاً لذلك في علاقتها ببقية الشخوص، وتبقى شخصية الشيخ درويش ممثلة حلقة وصل، بين زمن تشكل الأحداث في المرحلتين، وتطوره في البنية السردية، وهذه الأحداث يتم تمطيطها لتعبر عن مرحلتين زمنيتين من واقع العدّامة، أولاهما مرحلة الزمن الذي تسيطر عليه الخرافة، وثانيهما زمن مزاحمة الآلات الحديثة لزمن الخرافة، ومحاولة الانتصار عليه، وتكون بنية الزمن أفقية، حيث تعرض فاتحة الرواية الأجواء الخرافية، بدءاً من تشكيل الأسطورة الشعبية، بينما يعرض العمق الأوسط للرواية زمن سيطرة هذه الأجواء، وينتهي زمن الرواية بطغيان زمن الآلة، وهو ما يصنع الديمومة الزمنية، التي تعبر عنها نظرية الزمن الدائري، المنادية بديمومة الزمن، والمشتقة من الدورة الطبيعية التي يمر بها الإنسان، من خلال وجوده العضوي بداية من دورة الميلاد، إلى النمو، إلى الشيخوخة، إلى الموت، فيما يضمر في طياته العودة الأبدية للشيء نفسه كما يقول نيتشه «فالأسطورة تنقل الدوام الأبدي للموضوع مجتمعاً مع إمكانية التنويع الذي يمكن أن يكون لا نهائياً في المبدأ»[26].

ومن ثم فقد قام الراوي بعرض أحداث الرواية تبعاً للتسلسل المنطقي للزمن الطبيعي، على الرغم من استخدامه لتقنية الفجوة الزمنية، بغية القفز من مرحلة الطفولة والصبا إلى مرحلة الشباب، لإضفاء صفة الديمومة على الحدث السردي المتطبع بطوابع أسطورية، والذي يلاحق حركة الشخصيات منذ زمن الطفولة، يقول: «أرض الخرابة امتلأت بمربعات من الخضرة وبدأ

يكتب تاريخ العدّامة ويخاف لو أن عرض أوراقه على الشيخ، لكن الشيخ لاحظه في غيابه الدائم في الغرفة وانكبابه على الورق الذي ينتزعه من المزابل ومن هجمات الريح التي تلقي بغبار الصحراء وأعشابها» ص 135.

يتم عرض الحدث بهذه الكيفية اللامعكوسة للزمن الذي يتدفق من الماضي (أرض الخرافة امتلأت بمربعات من الحفر) للحاضر (وبدأ يكتب تاريخ العدّامة) للمستقبل (ويخاف لو أن عرض أوراقه على الشيخ) مما يضفي على أفعال الشخصية وسلوكها صفة الأحداث الحقيقية، وكأن الأحداث محاكاة لزمن حقيقي، لكنه زمن تسيطر عليه الخرافة الشعبية، مما يوهم المتلقي بأن هذه الأحداث، إن هي إلا تاريخ فعلي للشخصيات، تكتنز كثيراً من ملامح أسطورية ذات طوابع شعبية يؤطّرها الإطار الكلاسيكي، من حيث تركيب الأحداث وطريقة عرضها تبعاً لتسلسلها، ويتم تصنيع أنماط متعددة للزمن عبر الفجوة السردية كالزمن الماضي والزمن الاستقبالي، فيصبح الزمن متسماً بديمومته حين يعيد بشير كتابة زمن وتاريخ العدّامة رابطاً بينه وبين الأسطورة «فعلاقة الأسطورة بالتاريخ علاقة وثيقة؛ لأن كل أسطورة كما يؤكد كلود ليفي – شتراوس تحكي تاريخاً»[27].

فيمزج السياق النصي بين زمن الأسطورة وزمن هذا التاريخ، إذ «يحاول بعض الباحثين في علم الأساطير توضيح علاقة التاريخ بالأسطورة من خلال القول بأن الأسطورة هي التاريخ الذي لا نصدقه، وأن التاريخ هو الأسطورة التي نصدقها»[28].

هذه العلاقة بين التاريخ والأسطورة توافقت مع قيام الراوي بعرض أحداث الرواية تبعاً للتسلسل المنطقي للزمن الطبيعي على الرغم من استخدامه لتقنية الفجوة الزمنية لإضفاء صفة الديمومة على الحدث السردي المتطبع بطوابع أسطورية تخترق قانون الاعتيادي.

كما يتسم الأداء الفني بتداخل مستويات الزمن المتعدد، واختلاطها

من خلال الانتقالات المباغتة والمفضية إلى كسر رتابة الزمن، وتوهج المستوى الدرامي، ويتسم السياق بتداخل الأزمنة، الماضي مع الحاضر مع الزمن الاستقبالي، لتتحقق دينامية الزمن، ويجسم الزمن الاستقبالي تشوفات الشخصية ورؤاها، فتأتي الصياغات معبرة عن حلم الشخصية، يقول: «يتخيل ما سيفعل، وأوامره وطاقاته التي ستوحد العالم غير المرئي والظاهر، وستعقد هدنة كبرى بين الأرواح وطقوس الأطفال البريئة، وستحتل غرفة العقل البشري المشوه، ويوزع الصحة والبهجة على الجميع، وسيقوم بزيارة أخرى للأسلاف، يقود أرواحهم إلى الجنان ومسارح المتعة» ص 56.

إذ تسعى الرؤية الفنية هنا إلى التمرد على المعطيات السكونية للزمن الواقعي، الذي تنطلق منه هذه الرؤية عن طريق فعل التخيل (يتخيل ما سيفعل) الذي يهيئ لحضور زمن مستقبلي (ستوحد العالم غير المرئي – ستعقد هدنة كبرى بين الأرواح – ستحتل غرفة العقل) فيتطلع الشخوص إلى تشوف المستقبل عبر رؤية ميثولوجية تتجاوز المستويات المكانية والزمانية المألوفة.

ومن خلال تتابع أنماط الزمن بين الماضي والمضارع والمستقبل تتحقق دائرية الزمن، الذي ينشأ اعتماداً على المراوحة المتتالية لاتجاهات الزمن المختلفة، والمتدفقة في السياق لتتطور الحركة الزمنية، وتصل إلى نفس النقطة الزمنية التي بدأت منها، لتصبح حركة الزمن منسلّة في شكل دوائر متداخلة مغلقة على ذاتها، ومنفتحة على أنماط أخرى من الزمن يتماس بعضها مع بعض.

المحور السادس: التفاعل التناصي بين الأمكنة:

تتسم رواية «ساعة ظهور الأرواح» بثراء الفضاء النصي، المنفتح على تضاريس المكان بمناخاته الشعبية والميثولوجية، المتوترة والمترقبة للعثور على الكنز، ففضاء العدّامة يجمع بين نمطين دلاليين يتجاور كل منهما مع الآخر،

يتمثل الأول في الفضاء التراثي المرتبط بالأساطير الشعبية، ويتمثل الثاني في فضاء الأمكنة الحديثة، ويتمدد المكان لخارج العدّامة ويتقلص لداخلها، كما أن السياق النصي لا ينأى بالحدود الجغرافية الاعتيادية للعدّامة نأياً تاماً، بل يصنع لها حدوداً (أسطو واقعية) متطبعة بطوابع الدهشة، وقادرة على طرح دلالات إيحائية ورمزية، مما يجعل العدّامة تتأبى – وقتياً – عن طوابعها الواقعية الاعتيادية، لترقى إلى مرتبة أسطورية تتغيا لها مكاناً في الوعي والذاكرة قبل أن تسعى للترسخ الواقعي والجغرافي.

والعدّامة كبؤرة مكانية تعبر عن المكان الحاضر، المضمخ بعبق الماضي، والمترسخ في وعي الذات العربية، المسكونة بحكايات الآباء والأجداد، ومواقفهم من مناهضة حركة الواقع وقهره للشخوص، ولكنها مناهضة تنأى بالعقل الواعي، لتترك للاوعي مجالاً لممارسة نشاطه الفعال، فيستعيد الطقوس الشعبية التي أنتجتها الحكايات القديمة، ليجابه بها معطيات واقعه المعيش، ومن ثم تتراوح حركة المكان في الرواية بين (المكان/ الإطار) وهو مكان كلي وبين (أمكنة أخرى جزئية) يستسلم بعضها للحدث الواقعي، وينأى الآخر عن الاستسلام لحركة الحدث الواقعي، ومراوغته صانعه لذاتها أطراً مكانية ترتبط بأحداث خارقة للعادة، ومتمتعة بطقس غرائبي. فتحضر على المستوى السياقي النصي مجموعة من الأمكنة يتفاعل بعضها مع بعض، ومن ثم تتنوع أنماط المكان بين المكان الأسطوري والمكان الأسطو واقعي، والمكان الواقعي المتسم بالدائرية.

أولاً: المكان الأسطوري:

يضفي السياق الروائي على الأمكنة طوابع سحرية غامضة، ويحولها إلى أماكن لها طقسها المتمتع بملامح خاصة، يقول الشيخ درويش: «ما عليه الآن سوى توصيل كلماته إلى سكان الجزيرة، لتصير سفينة تقود البشر في الطوفان القادم، يتألم جوعاً ويحفر الأرض بحثاً عن جذور، ويرى جدران

الخرابة وقد خلت من الطيور، والنبع يكاد يجف.. لا يستطيع أن يمشي لا يقدر أن يصطاد الضببة والجرابيع» ص 129، فنجد الراوي قد صاغ المكان صياغة جديدة من خلال غرائبية تتولد عن تلك المسحة الطقوسية، فتتداخل الأمكنة البدائية الممثلة في (الجزيرة – النبع) مع الأمكنة المرتبطة بتشكيل الخرافة (الخرابة)، فالأماكن يطالها التغيير فالخرابة (خلت من الطيور والنبع يكاد يجف) وتبقى الشخصية منغمسة وسط رؤية ضبابية تصاب فيها الشخصية بالعجز (لا يقدر أن يصطاد الضببة والجرابيع) ومن ثم تضيق به الأمكنة (ويحفر الأرض بحثاً عن جذور) وقد أفاض ذلك على السياق إطاراً من الحيوية.. وتنامي المكان في الرواية مرتكزاً على تقنية (الرؤيا)، ومن ثم فقد تجلت رؤيته في السياق، تناهضها رؤية مضادة، تتجسم في تأجيج صورة المكان بالرؤيا الأسطورية، التي يطمح من خلالها الراوي إلى إيصال كلامه إلى أهل الجزيرة، لذا يبرز التشكيل الأسطوري الشعبي للمكان هنا برؤية جديدة، تسهم في نمو الحدث وتطوره، كما تسهم في إضفاء صفة استشراف الحلم على رؤية الشخوص، مما يتحول بالمكان إلى (سفينة تقود البشر في الطوفان القادم)، وتحقق ذلك نتيجة للطابع الأسطوري الذي يضفيه الراوي على المكان، فيستجيب، ويتطبع بذات الطوابع، بل إنه لا يكتفي بذلك، بل يمتد تأثيره الأسطوري من العناصر الكونية إلى العناصر البشرية، فيطال الفعل الإنساني ويصبغه هو الآخر بصوابغ أسطورية.

ثانياً: المكان الأسطو واقعي:

يسعى الحضور الميثولوجي إلى تصنيع حس غرائبي، يتجاوز المكان المألوف إلى طرح رؤية مغايرة تضفي بصفاتها الخرافية اللامعقولة على (العدّامة/ المكان)، فيصبح المكان معبراً عن رؤية أسطورية على الرغم من الأبعاد الواقعية التي يتسم بها المكان في العدّامة كما يصور السياق الروائي (العدّامة/ المكان) في صورة إنسان بدائي، لمّا يتشافى بعد من الأوبئة

والأمراض، وكأن المكان وليد الأسطورة المعبرة عن كونه – كما تقول الأسطورة – نتاج تلاقح أزلي بين السماء والأرض، بما في ذلك من تماثل بينها وبين ملامح الأساطير الإغريقية «فاذا ما وظفت الأسطورة في سياق أدبي فجرت الدلالات والرموز والمعانى التى تكمن فيها وتحيط بها... والأعمال الأدبية أو الآثار الفنية التي تنطلق أساساً من تلك النماذج الأولى، او العليا، تصير هى – من ثم – نماذج عليا في الذاكرة الجماعية للبشر»[29].

ويبرز المكان المعبر عن رؤية أسطورية من خلال تأملات الشيخ درويش، يقول: «تأمل كيف احتملت كل هذه الحياة بجانب التراكوما والجدري والجراثيم، التي تطبق على صدور النسوة، وتحيل نهارهن إلى هذيان من أجل الرجال، وصبرت في عريش مفتوح على جنون المطر وعرس الأرواح، لم أفز من الدنيا سوى بولد أصيب البارحة في النشاط الغريب للسماء والأرض؟ أكانت الزويعة وليدة صبوة شديدة من الأعالي لعناق أرض جافة ماكرة ؟» ص 17.

تتداخل في أجواء بيئة (العدّامة/ المكان) العوالم الأسطورية مع العوالم الشعبية، في نسيج بنائي متجانس، يصوّر هذه البيئة عبر ضفيرة محبوكة تظهر من خلالها (العدّامة) وكأنها مكان يتذبذب داخل وخارج نطاق المقياس الكوني للحدود الطبيعية للمكان، فيتساءل الشيخ درويش متعجباً (تأمل كيف احتملت كل هذه الحياة) وتتمثل الأسطورة في تلك الأمكنة التي طمرت بفعل عوامل التعرية، أو بفعل تلاحق عوامل التغيير، وتقترن الأمكنة الواقعية بأمكنة تراثية قديمة تعبر عن اللعنة التي أصابت العدّامة (وصبرت في عريش مفتوح على جنون المطر وعرس الأرواح)، فالحركات الطبيعية كان لها دور بارز في تشكيل (العدّامة/ المكان) ثم تتسع الأمكنة ليطال فعلها الشخوص (لم أفز من الدنيا سوى بولد أصيب البارحة) ويبرز الفعل في نطاق مكان أسطوري يصعب تحديد أبعاده الطبيعية حين يكون النشاط

الغريب الذي أصيب فيه الابن محدد بمكان ما، كائن – على المستوى الافتراضي – بين السماء والأرض كما أن الزويعة مرتبطة بمكان معلق في (الأعالي لعناق أرض جافة ماكرة).

ولم يقم الراوي بتجريد المكان من طابعه وسماته الواقعية تجريداً كاملاً، ولكنه أضفي عليه بعض الملامح الرمزية، فيبدو وكأنه جامعاً بين حدود العالم المعاين والمشاهد بمنظار حقيقي، وبين حدود المكان الدلالي، يقول: «تأمل الشيخ درويش الحي الجديد الذي سكن فيه بدهشة وفرح، مقاه ومتاجر وبيوت كثيفة، ثم خلاء واسع وتلال من الأساطير والندى، وشقته المفروشة الجميلة المطلة على ذلك الخلاء، والمحدقة في الأجساد العملاقة للحصى والماضي، سرير حديث ومرايا ونافورات من المصابيح وخزائن ملأى بالكتب الحديثة.. دهش كيف يعمل هؤلاء الرفاق المتوارون. وكان قد ذهل من الورقة التي حملها جوهر ولم يصدق أن يحصل على وقت ومكان للتأمل والراحة والهدوء، باسم مختلف وبهيئة جديدة وعالم مثير.

الآن يستطيع أن يدون كل أفكاره وأحلامه، وأن يخطوا على الماء ويراسل كائناته المتوارية ويرتفع على أشعة النجوم، لو أن أحداً من العدّامة رآه هل سيعرفه ببذلته الحديثة ونظارته؟» ص 75.

فالمكان الكلي هنا (العدّامة) يتجاوز المستوى الذي يبدو متسماً بسمات واقعية تتنوع بتعدد أنماطه ما بين (الحي الجديد – المقاهي – المتاجر الكثيفة – شقته المطلة على ذلك الخلاء) إلى مكان أكثر اتساعاً، يتمثل في المكان الرمزي ذات الدلالة الديناميكية، كالخلاء الواسع والتلال والبحر، وما يتناسل ما بينهما من أمكنة أقل اتساعاً، فيجمع المكان بين الخرافة وتلال من الأساطير وبين الأحياء الجديدة الدالة عن التطور الحضاري (النافورة والخزائن الملأى بالكتب الحديثة) ولكن كل ذلك لم يستطع أن يغيّب المكان الخرافي، الذي أخذ يتشكل تشكلاً رمزياً يرتبط بالمشي على الماء (يخطوا

على الماء ويراسل كائناته المتوارية) فيصبح (المكان/ البحر) رمزاً لتحقيق الأحلام (الآن يستطيع أن يدون كل أفكاره وأحلامه) ويمزج الراوي بين تجربة الماضي وتجربة الحاضر، ليشير إلى التمازج بين الأحداث والتغيرات الاجتماعية على مستوى الفرد وبين الرؤية الشعبية لها.

ثالثاً: المكان الواقعي:

كما يجمع فضاء المكان الواقعي للعدّامة بين نمطين دلاليين، يتجاور كل منهما مع الآخر، يتمثل الأول في الفضاء القديم المرتبط بالحكاية، الشعبية، ويتمثل الثاني في فضاء الأمكنة الحديثة المرتبط بالعمائر الإسمنتية الحديثة، يقول: «انطلق الشيخ، تسلل خارجاً، ومشى بثوبه وبدون لحية زائفة، وعبر حياً امتلأ بالفنادق، ثم تخلخل في أحشاء أزقة رثة، حتى وصل حي الحدادين القديم، حيث لاتزال قطع من الأرض تتوهج بالفحم، تأمل الشيخ: إنها البقايا الأخيرة للعدّامة وحولها عمارات عملاقة، كأنها خزائن طويلة للثياب والبشر والدم القادم من كل فج عميق» ص 214.

يتمدد المكان بتمدد الأحداث فينطلق الشيخ درويش من مكان جزئي (البيت) إلى مكان أكثر رحابة تتدفق مفرداته في السياق (أزقة رثة – حي الحدادين القديم – الحي المتلئ بالفنادق) ثم يسدل الستار على نفس الفضاء المكاني (العدّامة) ولكن بعد أن مورست عليه آليات الانفتاح الاجتماعي والعمراني، الذي حوّل الفضاء المكاني للعدّامة إلى فضاء ديناميكي منفتح على أمكنة أخرى، تنطلق من مركز رئيس ممثل في فضاء مكاني، تؤطّره حدود الأمكنة المرتبطة بالعدّامة، وما تفرزه من رؤى ذات دلالات استشرافية، ويظل المكان التراثي حاضراً في خلفية الأحداث (لاتزال قطع من الأرض تتوهج بالفحم) وتبقى في النهاية أطلال المكان التراثي (إنها البقايا الأخيرة للعدّامة) لتشير لحضور المكان بطابعه الواقعي.

كما يتسم المكان الواقعي بالدائرية المكان، إذ تدور معظم أحداث

الرواية في العدّامة، ثم انتقال الشخصيات إلى الصحراء المتاخمة لها، أو تحركهم في داخل المباني الإسمنتية والعمارات الشاهقة، على حدود العدّامة ثم العودة إليها مرة أخرى، فالعدّامة تمثل الفضاء المكاني الواقعي، الذي تتمتع فيه الأحداث الروائية بحركة دائرية تضم الشوارع والبيوت وأرض السبخ والأكواخ والأحواش ذات المظلات المبنية من السعف، والأرض الواسعة، والبحر ذلك الفضاء الذي تتشكل جغرافيته عبر معالم تراثية شعبية، فيتسم المكان بدائريته، عندما تطلب مريم من بشير أن يبحث له عن عمل، يقول: «ويمضي الليل ويأتي النهار، وهو متجمد عند شاشة الضوء، وتقول أمه بهمس:

– يابني الا تذهب تبحث لك عن عمل؟

يقول بصوت مطموس:

ها أنا ذا أعمل.

هو الآن يتجول في القارات الست، يتسلل إلى مقطوعة هنا، ويملأ جهازاً هناك، ويتحدث بلغات، ويصنع جداوله ويكشف المياه وأحوال الأسماك والغابات والعصافير، يتكلم في باريس، ويصرخ في اسطنبول، ويعوم في بيروت، وحين بدأت أسلاك الكهرباء ترتجف، وترنح مصباح في الظلام، وتحولت أضلاع الدجاجات إلى ريش، وصرخات ألم في بطون الصغار، اندفع واغتسل بعرق شديد، وبدا كأن الجهاز يراسل كائنات لامرئية، تتدفق عليه الآن بالبروق والعواصف والأمطار» ص 187.

تشير الرواية إلى العطالة التي تعانيها الجماعة في المجتمعات العربية، والتي تمثل المحك الأبرز في تشكيل الخرافة، وهزيمة الذات الإنسانية، فحينما تطلب مريم من ابنها البحث عن عمل يجيبها (ها أنا ذا أعمل) ثم تنطلق الذات من مكان صغير محدد بالغرفة التي يجلس فيها إلى أمكنة عديدة (هو الآن يتجول في القارات الست) وتبرز دائرية المكان من

خلال تجواله في أماكن متعددة (باريس – اسطنبول – بيروت) ثم يعود مرة أخرى لمكانه في الحجرة التي انطلق منها (وهو متجمد عند شاشة الضوء) وبذا تتحقق دائرية المكان ويترسخ الحلم بالكنز في وعي الذات الفاعلة، ويدفع بها في ركامات الخرافة، فطبقات اجتماعية عريضة تعيش معزولة محرومة مهمشة، تحيا في خرافات الماضي، فتصبح طاقاتهم معطلة إلا عن فكرة الحلم بالكنز وحضور عالم غيبي، وعلى الرغم من تنوع تضاريس الأمكنة داخل النسق الروائي إلا أن المكان الواقعي الممثل في (العدّامة) يلملم تفاصيل هذه الأمكنة ويحتويها مؤطّراً إياها في نطاق مكان كلي محدد بمعالم جغرافية طبيعية، ثم يرتبط المكان الدائري بفيوضات من الخرافة، وذلك حين (ترنح مصباح في الظلام) ليكون إحلال الكلام موازياً لسيطرة الحدث الأسطوري فيراسل كائنات لامرئية (وبدا كأن الجهاز يراسل كائنات لامرئية) وتصبح الأسطورة الشعبية منطلقة من الواقع الراهن والمغلف بهزيمة الذات الإنسانية، لتتنامى في فضاء مكان حلمي تستشرف فيه الذات الإنسانية مستقبلها، وتتوق إلى تحرير الحاضر من لعنة البطالة والعجز اللذين تفرزهما الخرافة.

المحور السابع: الحضور الطقسي للغة:

يزرع الراوي الكلام في فضاء مجازي، يستطيع تحويله من سياقه السردي إلى سياق تتمكن منه اللغة المجازية، التي تحضر حضوراً طقسياً يتوافق مع التشكيلات الأسطورية، وتتسم الرواية بتوظيفها لصياغات سردية وأسلوبية، تمزج بين مستويين من مستويات التشكيل الفني، أحدهما معياري والآخر رمزي، ويتم إثراء السياق النصي بلغة ليست هي اللغة التداولية المعتادة في التعبير عن الحكاية الشعبية، ولكنها لغة طبقية تتأبى وتتسامى عبر تشكيلات فنية ملفتة، تسعى إلى تصنيع صور تغلفها تقنية الانزياح اللغوي، الذي يعمق بنية الحكاية الشعبية داخل السياق الروائي، فالراوي

يصور الأشياء ويلحق بها أشياء مناهضة لها، مما يجعل اللغة تفرز دلالات إيحائية واسعة، تضمخ أجواء الحدث الروائي بعبق الطقوس الشعبية، التي يمارسها البشر في عالم العدّامة، فهذه الطقوس هي الممهدة للتشكيل الأسطوري «فالأساطير والطقوس تتبادل المواقع، حيث تقف الأسطورة على المستوى الفكري، وتقف الطقوس على المستوى العملي[30]، وكما افترض أرنست كاسير «علينا أن نبدأ بالطقوس إذا أردنا فهم الأساطير»[31] والطقوس الموظفة في الرواية تعد طقوساً لا اعتيادية تؤثر على حركة اللغة، فتتوافق هذه اللغة مع تشكيل الحكاية الشعبية وتعمق دلالتها، فيصيغ الراوي أسطورته الشعبية بالاتكاء على لغة تتمتع بمستوى دلالي متعدد، فيوظف اللغة الطقسية والبدائية، واللغة المجازية واللغة المفارقة، كما برزت في السياق النصي مجموعة من المتناصات الدينية والشعبية والأدبية.

أولاً: اللغة المجازية:

تحضر اللغة الشعرية التي تتمتع بعلاقة قوية بينها وبين الأسطورة «فكلاهما موغل في القدم، كذلك يتمتع الشعر بلغة أسطورية، وتشترك الأسطورة مع الشعر في لغته القريبة من المجاز»[32] فتولد التشكيلات المجازية للغة دلالات متمتعة بطاقة متفجرة وخلاقة، تؤدي إلى تعددية المعنى يقول الراوي موظفاً اللغة الصورية الفارزة لأجواء معبقة برائحة الحكايات الشعبية» في تلك اللحظة الغريبة كان جوهر يشاهد رؤوس الصبية متداخلة بنيران السماء، ويرى أقنعة الفضاء تثرثر مع الغيم والهواء، وثمة أصابع طويلة من الضوء والبرد والحلوى، تتغلغل في ثيابهم وأجسادهم، ولكن الصبية راحوا يقحمون أحذيتهم في خاصرته، ثم أخذوا ينتبهون إلى الجو الغاضب، وشعروا كأنهم أحدثوا جرماً ما، ومدوا أيديهم إلى جوهر فأمسكوا وحلاً ودماً» ص 6.

فقد حضرت الصياغات المجازية حضوراً طاغياً تعمقه سطوة

الأسطورة، التي يستلها الراوي من الحكاية الشعبية، ويوظفها توظيفاً فنياً دالاً، إذ يفتش في ثنايا الواقع، ويغوص في طبقاته، ملتقطاً من ثناياه لغة تتمتع بمستوى إيحائي، فيستهل كلامه بالصياغة (في تلك اللحظة الغريبة) وتكون هذه الصياغة مفتتحاً لتدفق الحدث بطابعه الغرائبي، وتصبح اللغة متوافقة مع الطابع الأسطوري «فأهم ما حدث للأسطورة المعاصرة هو إزالة الحدود بين اللغة والأسطورة، على يد البنيويين الذين ينظرون إلى اللغة على أنها أسطورة، وإلى أن الأسطورة هي خير ما يملأ الفراغ، الذي ينشأ من جراء محاولة اللغة التعبير عن شيء»[33] ما، فيصيغ الراوي أسطورته الشعبية بالاتكاء على لغة تتمتع بمستوى دلالي متعدد يجمع بين الأنماط الواقعية للغة وبين الأنماط الإيحائية المشيرة إلى طقوس غرائبية (يشاهد رؤوس الصبية متداخلة بنيران السماء) فتتحول العناصر البيئية إلى عناصر بشرية ويتحقق ذلك عبر لغة مجازية (ويرى أقنعة الفضاء تثرثر مع الغيم والهواء) ونلحظ أن اللغة الشعرية تقترن بالسياقات السردية التي تتكثف فيها الرؤية الميثولوجية، فتصبح الأصابع متشكلة من الضوء (أصابع طويلة من الضوء والبرد والحلوى) ثم تأخذ صفة الفعل الإنساني (تتغلغل في ثيابهم).

إذ يتمتع الحدث بطابعه الفانتازي المضمخ بالصياغات الشعرية، فالراوي يستبطن الصياغات اللغوية، ويلهث خلف إيقاعها النابض، الذي تعمقه النزعة الأسطورية (ومدوا أيديهم إلى جوهر فأمسكوا وحلاً ودماً).

إن تشكيل اللغة تشكيلاً شعرياً جعل النص يتلاعب بالدلالات والمعاني، وجعل السياقات مكتنزة بظلال إيحائية، يقول: «يتحسس العدسة المكبرة في جيبه، عبر المرايا يمكن رؤية الأشياء. الشمس فرن كبير، والقمر صخرة ملعونة في الفضا، أحبتها الأرض وأنقذتها من الضياع في الفراغ، والحب تلاصق لذيذ للسيقان. هل يدرك أهل العدّامة هذه الرؤيا؟ هل لايزالون يتمتعون بتعاويذهم ويحرقون البخور للحشرات؟» ص 87.

فبرزت التشكيلات اللغوية أقرب إلى طبيعة الشعر تواؤماً مع مستويات التشكيل الميثولوجي (فالشمس فرن كبير) و(القمر صخرة ملعونة) وتحضر اللغة الطبيعية لتمثل دوراً طقوسياً لا اعتيادياً إذ تتحرك عناصر الطبيعة لتحضر بطابعها الإشاري وأفعالها الدالة التي لا تقل دلالة عن أفعال البشر (أحبتها الأرض وأنقذتها من الضياع).

كما تبرز اللغة المتمتعة بدلالات إيحائية متنوعة، يقول: «الظهيرة رهيبة، أرض السبخ الواسعة تئز بالنار، البخار والمستنقعات المتناثرة تغلي، والبحر القريب يتوهج، وتنبعث روائح فظيعة من المقصب حيث تذبح الأغنام والثيران والإبل... الأرض تطلق بخاراً وفحيحاً، والبحر يمد لها لسانه المشتعل، والصبية يلعبون بين هدفين ويجرون بسرعة ويصرخون» ص 5.

تتخطى اللغة الدلالات المباشرة إلى طرح دلالات إشارية، تثير شعوراً بالغليان والاضطراب (البخار والمستنقعات المتناثرة تغلي) والراوي يبتكر لغة إشارية معبقة بزخم صوري (الأرض تئز بالنار) (البحر يتوهج) وهي لغة مغايرة لمنطقية اللغة الاعتيادية في تعبيرها عن الأشياء «فجوهر الأسطورة يكمن في تلك اللغة السرية، أي في ذلك التصور الخاص للوجود»[34] وأصبح البحر في الرواية فارزاً لجماليات، متشكلاً عبر لغة شعرية، لكنه يظل مكتنزاً لجدلية الغموض والسحر والاضطراب والخوف والمغامرة (البحر يمد لسانه المشتعل) فتبدو اللغة مثيرة للضجر، ومهيئة لتصاعد الصراع الدرامي الملحمي بين عناصر الطبيعة (الأرض تطلق فحيحاً) فاللغة تفرز دلالات خصبة ترتبط بتلك الأجواء البدائية التي يفرزها تشكيل الأسطورة الشعبية «فالأسطورة صورة من صور الفكر البدائي، حسبما كانت مسطورة أو مطبوعة في ألواح الأذهان»[35] ومن ثم جاءت اللغة مشحونة بطاقات إيحائية ودلالية.

ثانياً: اللغة الطقسية والبدائية:

يبدو عبدالله خليفة في صياغته للفضاء النصي للرواية عبر تشكيله للأسطورة الشعبية، وكأنه يحاكي الواقع البدائي للإنسان، لاسيما في الجزء الأول من الرواية، والمعبر عن مواجهة الواقع بالطقوس السحرية، ومن ثم تنسجم جميع الآليات الفنية في تعبيرها عن حياة الإنسان، تعبيراً فطرياً قابعاً في سلطة المفاهيم الشعبية التي تعبر عنها الرواية، كما يسعى السياق الروائي إلى إضفاء سمة الطقسية على اللغة، بدءاً من مسميات الأماكن والشخوص، والأشياء، التي توحي بدلالات شعبية، فعنوان الرواية (العدّامة) يشير إلى الصراع المؤثل إلى الانتهاء والعدم، حين تكون العدّامة ذاتها هي ضحية تكوينات كونية غريبة تنتجها طقوس أسطورية، فيصيغ الراوي أسماء الأعلام من خلال طوابع شعبية فيصبح لهذه الأسماء دلالات طقسية خاصة تتوافق مع تشكيل الحكاية الشعبية وتعمق دلالتها، فيورد السياق بعض الأسماء الشعبية المتطبعة بطوابع فلكلورية مثل شخصية (الشيخ درويش)، إذ يشير اسم العلم هنا إلى التناقض والمفارقة بين ما تفرزه دالة الشيخ من إيحاءات دينية، وبين ما تفرزه في السياق النصي من معان تشير إلى النزعة التصوفية بمفهومها السلبي، حين يدعي بعض السحرة معرفة الغيب ومعالجة المرضى وكذلك دال (عدنان) الذي يستدعي اسمه ارتباطاً بالقبائل العدنانية وشخصية (بوسمرة) القادم من أدغال أفريقيا، ومريم الموحية بظلال من الجمال والعذوبة، ومن ثم تحضر أسماء الأعلام حضوراً موحياً يؤدي وظيفة دلالية داخل السياق، كما يوظف السياق النصي اللغة المعبرة عن بداوة العالم، يقول: «الطيور هي وحدها الرابضة على الأسوار حين يجوع تسقط واحدة منها فيشويها على خشب وأغصان وبعد أن يحك الأحجار ويطلق الشرارات المخزونة منذ بدأ التاريخ» ص 126. فاللغة هنا تصور العوالم البدائية، فلا غير الطيور الرابضة على الأسوار، تقع تحت سطوة الحركة الفطرية للإنسان الأول حين يجوع (فيشويها على خشب

وأغصان) وبذا تكون اللغة محاكية للجوانب الفطرية من الحياة (يحك الأحجار ويطلق الشرارات) ومع انطلاق شرارة اللغة تنطلق شرارة الفعل الإبداعي.

ثالثا: اللغة المفارقة:

كما يسعى توظيف الأسطورة الشعبية في الرواية إلى الكشف عن التناقض القائم في الواقع المعاصر، الذي تطغى عليه الرؤية البدائية، التي تواجه هذا الواقع بالطقوس السحرية، في مقابل الرؤية العلمية الساعية نحو مناهضة الخرافة، والسيطرة عليها، فتحضر اللغة المفارقة التي تشير إلى الشيء ونقيضه، وهي لغة تنأى عن اللغة الاعتيادية، وتميل للحضور الناسج للعلاقات اللامنطقية بين الأشياء، ويتنوع حضور المفارقة على مستوى اللغة وعلى مستوى المشهد وعلى مستوى الصورة الروائية، كما تبرز لغة المفارقة الكائنة على مستوى الحدث، الذي يتشكل مرة تشكلاً واقعياً، ويتشكل مرة أخرى تشكلاً غرائبياً يثير الحس والشعور، يقول: «لم يصدق أحد ذلك العرس الذي اتحد فيه الصبا بالكهولة، والعار بالشرف، الصمت بالغناء، والجمال بالقبح، وجاءت حشود من كل أنحاء الجزيرة، ومن وراء البحر، ومن الحياة والمقابر، ومن النور والظلام، ومن اللهب والظلال، وانتشرت فيه الزجاجات الملأى بالفرح والموت، وأخذت الطبول الناس ذوي الحراشف السميكة إلى فهود الغابات، وللأجساد العارية المغسولة بالعرق، وإلى الرقص المجنون الذي تتناثر فيه الأعضاء وتتحد الأرواح» ص 49.

يجسم المشهد الروائي فعل الحياة الجامع بين المتناقضات: الحياة والموت، الأمل وانقضائه، العالم المبعثر، والعالم الممكن، مشكلاً منظومة من الحدث المؤهل للبقاء والخلود، وهو ما يشكل وعي الشخوص ويصنع أسطورتهم الخاصة، من خلال عالم روائي تسيطر عليه اللغة المتناقضة، إذ تتجمع في شخصية بو سمرة صفات (الصبا والكهولة – العار والشرف –

الصمت والغناء – الجمال والقبح) والشخوص في فعلها المستلب وفعلها الإيجابي، في حركتها، وموقفها المؤازر أو المناقض للتصور الحلمي، هي عناصر تتخفى وراء أقنعتها التي يعبر من خلالها الراوي – وبشكل رمزي – عن المعتقدات الخرافية الكامنة في اللاوعي (وأخذت الطبول الناس ذوي الحراشف السميكة إلى فهود الغابات) وتجيء اللغة المفارقة لتضم كل ذلك في إطار من المفارقة الجامعة بين (الحياة والمقابر – النور والظلام – اللهب والظلال) فالتشكيل اللغوي الذي يتسم بالمفارقة هنا لا يكتفي بالتعبير عن الحدث الجزئي، وإنما يسعى إلى إضفاء صفة المفارقة على مستوى الرؤيا الكلية، من خلال فعل إبداعي قادر على تمكين بنية المفارقة، التي تعتمد الكشف والإيحاء، الإضمار والترميز في آن واحد، تعبيراً عن المقاربات الكاشفة للعلاقة الجدلية بين الفن بصفته الترميزية وبين الواقع بصفته الكشفية، بما يضمن تحقيق مستويات جمالية يفرزها النص، نتيجة لما يسكن فضاءه من مستويات أسطورية وشعبية، ومن ثم فإن الأسطورة عند عبدالله خليفة هي وعي أسطوري «أي أنها إحساس تتجمع فيه المتناقضات بما فيها من مضامين وأزمنة وأمكنة وما إن تصل نقطة التجمع هذه حتى تسير في دهليز الإبداع ولا تخرج منه إلا وقد اكتسبت إيقاعاً جديداً في مضمونه وزمانه ومكانه»[39].

رابعاً: المتناصات النشطة:

كما تبرز في السياق النصي مجموعة من المتناصات الفعالة، واستخدامه الراوي لتقنية التناص أتاح نمو الخطاب الروائي عبر تمدد الأفق النصي، واحتوائه لأكثر من فضاء أجناسي يجمع بين الديني الشعبي والأدبي، فيوظف السياق الروائي التناص الديني حين يستدعي بعضاً من آيات القرآن الكريم، ويزرعها في سياقات دالة، تضفي عليها اللغة القرآنية ألقاً خاصاً، وتعمق الفكرة التي يعبر عنها، كما يستدعي السياق الروائي

بعض القصص القرآنية، من خلال إلمامات لغوية تشير إلى إسقاط دلالة القصة القرآنية على السياق الروائي، فيوظف الراوي – على المستوى الجزئي – ملامح قصة بدء الخليفة ونزولهم إلى الأرض، ويربطها بشخصية الطفل يوسف، بعد أن يتم نسج أحلامه عبر بعد تخيلي تأخذه فيه الملائكة إلى السماء، وقد أعطته نوراً وكلاماً، ثم يتمدد السرد ليرصد حركة الحدث في مستواه الواقعي، فيجمع يوسف الصغار في المدرسة ويحكي لهم، يقول: «قال لي المارد أنت لا تحتاج إلى المدرسة، خذ هذه الكنوز من الزمرد، واصنع القوارب والبيوت والدكاكين واشتر النساء، هيا انزل إلى الأرض التي مكنا لك فيها، أنت ونسلك إلى أبد الآبدين».

صاح طفل بطول ذراع:

– ماذا يعني أبد الآبدين؟

– أجابه آخر: يعني حتى الموت يا غشيم !» ص 13.

فالراوي يوظف الإشارات الدينية، من خلال عالم طفولي، ليجسد لغةً ملحمية، بعد أن أحدث نوعاً من التحوير في القصة القرآنية، ويكون المنجز النهائي للحضور التناصي، قائم عبر الجملة «هيا انزل إلى الأرض التي مكنا لك فيها أنت ونسلك إلى أبد الآبدين» ويبدو أن هناك قصديّة من هذا المزج التناصي بين الشعبي والديني، لتتجسم قدرة الراوي على ربط اللغة الأدبية باللغة الدينية، وتحويل الأسطورة الشعبية إلى حدث يقيني، يرتبط بالذاكرة الجماعية في استدعاء السياق النصي لقصة الخلق الأول، التي تصبح فيها أرض العدّامة (على المستوى الافتراضي) في حالة تواز مع الأرض التي نزل عليها آدم عليه السلام، وتصبح أحداث القصص وتفاصيله الدائرة فوق أرضها، معبقة بدرامية الأحداث المتنوعة منذ بدء الخليقة، بما فيها من خير وشر «إذ تشكل القصص التي يسجلها نسقاً كلياً تصنيفياً تدور فيه لعبة معقدة من التشابهات والاستكمالات والتبدلات النوعية»[37] فتتماس قصة

العدّامة بحكاياتها مع قصة بدء الخليقة بأحداثها، في كون الإنسان في القصتين يبحث عن كنز تائه، تجسمه قصة بدء الخليقة من خلال تطلع الإنسان للجنة المفقودة، التي لا تتحقق إلا بعبادة الله وعمارة الأرض، بينما في الرواية يتجسم الكنز في تلك الخلفية الدرامية للقصص والحكايات المثيرة، التي يصنعها البشر فوق أرض العدّامة، إذ إن حكاية الكنز «ارتبطت في قلب كل إنسان بأوشاج من حياته وتجاربه، وأصبح مجرد ذكر اسمها يستدعي في نفسه عواطف وانفعالات شتى»[38]، وتكون اللغة الإشارية هي مفتاح الولوج لهذه العوالم وعندما يستشعر الشيخ درويش ضياعاً واهتراءً يرن الهاتف، فيسمع أصوات الأصدقاء وآيات الذكر الحكيم والدعوة للصلاة ويجد نفسه في جمع كثيف في صحن الجامع، بين ثلة طاهرة، وهو بعباءته ولحيته وخريطة الأحزان المرتسمة على وجهه، يحن للقاء الإله، يود لو ينزع هذا الجسد كما ينزع العباءة وتنطلق الروح مثل طير» ص 167.

كما يوظف الفلكلور الشعبي الخاص بالختان، يقول: «يحاول أن يقوده لقبول الختان، يحمله من كومة الورق التي اندس فيها، ويرفعه فوق ظهره، والطفل يعوي، والختّان الكهل ينتظر بأدواته، والطفل يترنح بين فخذيه، وتجري العملية بسرعة وسهولة» ص 101. إذ يستلهم الراوي الموروث الشعبي عبر استدعائه لطقوس الختان المشيرة إلى احتفاء الذاكرة الشعبية بهذا الطقس، وهي استدعاءات تنمي البناء الدرامي في الرواية، كما تلعب دوراً مهماً في تجسيم الحس الأسطوري فيها.

مستخلص البحث:

تعد رواية «ساعة ظهور الأرواح» من أبرز الروايات البحرينية المتسمة بالنزوع الأسطوري، وتتأسس على إعادة تشكيل الأسطورة الشعبية، في سياق نصي يشير إلى تجذّر ذاكرة الروائي في تراثه الشعبي، بغية تشكيل نص روائي، وفق قيم أيديولوجية تهدف إلى هزهزة بعض المعايير الثقافية

والاجتماعية المتكلّسة، ويصبح استلهام الراوي للآليات الأسطورية وإعادة تصنيعها، متشابهاً إلى حد ما مع الوجود الفعلي للوقائع الأسطورية، من حيث تواطؤهما (الأسطورة والرواية) على ترسيخ الاعتقاد السحري في وعي الجماعة، والرواية في مجملها تفصح عن رؤية وموقف الإنسان المعاصر لواقعة ومستقبله، وكيفية عجزه عن السيطرة على واقعه المعيش سيطرة سحرية، تحاكي فعل الإنسان البدائي في محاولته للسيطرة على واقعه، ولكن تنهزم هذه المحاولة السحرية في العصر الحديث نتيجة لسيادة الفعل الإيجابي، وسيطرة الآلة الحديثة التي تسعى إلى إعادة صياغة هذا العالم البدائي الممثل في العدّامة والسيطرة عليه وإعادة تفسيره.

ويتم تفعيل البرنامج السردي لتشكيل الأسطورة الشعبية في الرواية على تقنية مؤسسة من نظامين: الأول، نظام ما قبل الكلام. والثاني، نظام ما بعد الكلام، ونعني بمصطلح ما قبل الكلام، الانسياب المتدفق للشعور والوعي داخل العقل البشري، فيتوزع نظام ما قبل الكلام على أربعة محاور: التفكير الرمزي، المتخيل الأسطوري، التذكر، الأحلام، ففي محور التفكير تسيطر بنية الرموز على حركة التفكير وتغلفها، والرواية زاخرة بالكثير من الرموز والتيمات الأسطورية المتولدة نتيجة لسيطرة أسطورة الكنز، واستجلابها لطقوس شعبية أخرى وجاء المحور الثاني موسوماً بـ التذكر والرؤيا الاستبطانية إذ يرتكز الحدث في نموه وتطوره الدرامي على آلية التذكر، فتتداعى الذكريات على وعي الشخوص دون اقتصارها على وعي شخصية محددة، ويجيء المحور الثالث بعنوان المتخيل الأسطوري، إذ يعد التشكل الأسطوري في الرواية نشاطاً رمزياً لحركة المخيلة، التي تصنع رموزها في شكل خيالي صوري، تحيل إلي حركة اللاوعي، وإلي عالم الأخيلة والأوهام، وجاء المحور الرابع بعنوان: الصيرورة الحلمية، فتتمثل الرؤيا الأسطورية في الرواية عبر تجسيم الحدث الحلمي، المغلف بالطابع العجائبي الذي يتدفق في صيرورة دائمة.

الهوامش

1) ميشيل زيرافا الرواية والأسطورة ت. صبحي الحديدي، دار الحوار، اللاذقية، ص 5.
2) محمد عصمت حمدي، الكاتب العربي والأسطورة، القاهرة 1968م، ص 6.
3) نفسه.
4) هيرمان نورثروب فراي، الأدب والأسطورة، ت. عبدالحميد إبراهيم شيحة، القاهرة 1977م ص 33.
5) محمد شاهين – الأدب والأسطورة – المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – 1996م ص 47
6) عبدالفتاح محمد أحمد، المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، دار المناهل، لبنان 1987م، ص 23.
7) محمد عصمت حمدي، مرجع سابق ص 12
8) مصطفى الجوزو، من الأساطير العربية والخرافات عند العرب، ط 3، 1981م ص 9.
9) مسعد بن عيد العطوى، الرمز في الشعر السعودى، الرياض، ط 1، 1993م، ص 50.
10) عبدالحميد يونس، الحكاية الشعبية، مطابع دار الشؤون الثقافية، بغداد، د.ت ص 18.
11) فايز الداية، جماليات الأسلوب، دار الفكر المعاصر، بيروت، 1996 ص 28.
12) أحمد كمال زكى، الأساطير، دار العودة، بيروت، ص 1979، ص107.
13) ك. ك راتفين، الأسطورة، ت. جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت، 1981م، ص 33.
14) صموئيل هنري هوك، منعطف المخيلة البشرية – بحث في الأساطير – ت. صبحي حديدي – اللاذقية – دار الحوار للنشر ،1993م ص 9.
15) عبدالفتاح محمد أحمد، مرجع سابق، ص 23.
16) جاستون باشلار، التحليل النفسى للنار، ت. زينب الخضيري، دار شرقيات، المركز الفرنسى، القاهرة، ط 1، 2003م، ص 38.
17) فدوى مالطي – دوجلاس (دكتورة)، بناء النص التراثي، مشروع النشر المشترك، دار الشؤون الثقافية، بغداد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة (د. ت). ص 63.
18) عبدالفتاح محمد أحمد، مرجع سابق، ص 35.

19) جي روتش – الأسس المثالية والرمزية للفعل الاجتماعي، تعريب مصطفي وند شيلي – لبنان، 1983م، ص 95.

20) أرنست كاسير – الدولة والأسطورة – ت. أحمد حمدي محمود – القاهرة – الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1975م – انظر ص 66.

21) محمد عصمت حمدي، مرجع سابق، ص 12.

22) ميشيل زيرافا، مرجع سابق، ص 6.

23) عبدالفتاح محمد أحمد، مرجع سابق، ص 31.

24) جيمس فريزر الغصن الذهبي، ت. أحمد أبوزيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1971م، 252/1.

25) عبدالحميد يونس، مرجع سابق، ص 18.

26) ميشيل زيرافا، مرجع سابق، ص 9.

27) كلود ليفي – شتراوس مقالات في الإناسة – ت. حسن قبيسي – بيروت، دار التنوير، 1983م، ص 47.

28) توماس بلفنش، عصر الأساطير ت. رشدي السيسي القاهرة – النهضة العربية – 1966م ص 11.

29) هيرمان نورثروب فراى، مرجع سابق، ص 16.

30) ك. ك. راتفين، مرجع سابق، ص 65.

31) «أرنست كاسير»، مرجع سابق، ص 64.

32) للمزيد انظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الشعب، القاهرة 1964م، ص 236.

33) محمد شاهين،مرجع سابق، م ص 14.

34) محمد عبدالحي، الأسطورة الإغريقية في الشعر العربي المعاصر – القاهرة – دار النهضة المصرية، 1977م، ص 87.

35) محمد عبد المعين خان، الأساطير والخرافات عند العرب، دار الحداثة، بيروت ط 3، 1981م ص13.

36) محمد شاهين، مرجع سابق، ص 88.

37) ميشيل زيرافا، مرجع سابق، ص 7.

38) محمد عصمت حمدي، مرجع سابق، ص 9.

* * *

تفاعل السرد والتاريخ
في الرواية اليمنية الجديدة

أسامة محمد البحيري

– 1 –

السرد بنية لغوية تتعلق بحدث حقيقي أو خيالي أو أكثر، يقوم بتوصيله واحد أو اثنان أو عدد من الرواة لواحد أو اثنين أو عدد من المروي لهم(1).

بهذا التعريف يعد علماء السرديات التاريخ شكلاً من أشكال السرد(2) يختص برواية الأحداث الحقيقية، لتسجيلها، وتوثيقها بدقة وأمانة، بينما تتميز الرواية بسرد الأحداث الخيالية، أو تمزج بين الحقيقة والخيال، لتنتج سرداً إبداعياً لا يكتفي بالرصد والتوثيق الواقعي. ويتقاسم التاريخ وكثير من السرد الواقعي تقاليد لغوية وسردية معينة، فالسارد لا يتحدث بصوته الخاص أبداً، وإنما يسجل الأحداث لا غير، معطياً القراء الانطباع بعدم وجود حكم شخصي أو شخص يمكن تعيينه قد شكلا القصة التي سردت(3).

علامات ج 69 ، مج 18 ، جمادى الأولى 1430هـ – مايو 2009
علامات

وقد شكل التفاعل بين التاريخ والسرد الإبداعي خيطاً بارزاً في نسيج الرواية العربية منذ بداياتها الأولى، وحتى اللحظة الراهنة، في واقعنا الروائي والتاريخي المعاصر.

مر التفاعل بين التاريخ والسرد الإبداعي في الرواية العربية بثلاث مراحل متتابعة، هي:

1 - الهيمنة التاريخية (إحياء التاريخ):

فيها هيمن التاريخ بأحداثه، وشخصياته، وفضائه الزماني والمكاني على السرد، واقتصر دور السرد بتقنياته التقليدية على تقديم الحقائق والمعلومات التاريخية دون تدخل كبير، أو إسقاط على قضايا الواقع المعاصر.

استسلم الروائيون لهذه الهيمنة التاريخية، وعدوها مزية ومنحة تقدم لهم جهداً سردياً جاهزاً، «هذه المزية هي أن المصائر تقررت، والحيوات انتهت، والعظات وقعت، والجزاء الطبيعي والحكم التاريخي قد استقر، عندئذ يمكن للفنان أن يجد أرضاً ممهدة، لأن التاريخ قد وضع البداية والنهاية لكل قصة تاريخية، فعلى الكاتب أن يجوس في تلطف وتلصص وعمق خلال العلاقات البشرية في التاريخ»(4). وآثر الروائيون في هذه المرحلة اختيار فترات الازدهار والانتصارات المجيدة في التاريخ الفرعوني والعربي والإسلامي لإحيائها، وتثبيت أثرها في النفوس، فتراجع الهدف الإبداعي للسرد، وبرزت أهداف أخرى تعليمية، وتربوية، وإصلاحية، ونضالية كما في روايات جرجي زيدان، وعلي الجارم، ومحمد فريد أبي حديد، وعلي أحمد باكثير، ونجيب محفوظ في رواياته التاريخية.

ويبرز علي أحمد باكثير هذه الأهداف في مقدمة روايته «واإسلاماه»، قائلاً:

«هذه قصة تجلو صفحة رائعة من صفحات التاريخ المصري في عهد من أخصب عهوده، وأحفلها بالحوادث الكبرى، والعبر الجلى. يطل منها القارئ على المجتمع الإسلامي في أهم بلاده من نهر السند إلى نهر النيل، وهو يستيقظ من سباته الطويل على صليل سيوف المغيرين عليه من تتار الشرق وصليبي الغرب، فيهب للكفاح والدفاع عن أنفس ما عنده من تراث الدين والدنيا... وبطلها الملك المظفر قطز يضرب بنزاهته وعدله، وشجاعته وحزمه، وصبره وعزمه، ووفائه وتضحيته، وحنكته السياسية وكفايته الإدارية، وإخلاصه في خدمة الدين والوطن مثلاً عالياً للحاكم المصلح، والرجل الكامل. وهي بعد شهادة ناطقة بأن في هذا الشعب الوديع الذي يسكن على ضفاف النيل قوة كامنة، إذا وجدت من يحسن استثارتها، والانتفاع بها، أتت بالعجائب، وقامت بالمعجزات»[5].

2 - التوازن السردي والتاريخي (استدعاء التاريخ):

فيها تطورت آليات السرد الروائي، وعاد الروائيون إلى التراث والتاريخ لإسقاط قضايا واقعهم المعاصر على الأحداث والشخصيات التاريخية القديمة، وصار الفضاء المكاني والزماني التراثي صالحاً للتعامل مع القضايا والمشكلات المعاصرة عن طريق الرمز، والإيحاء، والإسقاط، وحاول الروائيون في هذه الفترة تشكيل معادل موضوعي لأزمات واقعهم وهزائمه بالهروب الإجباري إلى التاريخ، واختيار فتراته المأزومة والمهزومة، كرواية «السائرون نياما» لسعد مكاوي، ورواية «الزيني بركات» لجمال الغيطاني، ورواية «مجنون الحكم» لبنسالم حميش، ورواية «أرض السواد» لعبدالرحمن منيف، ورواية «غرناطة» لرضوى عاشور.

3 - الهيمنة السردية (مواجهة التاريخ):

فيها برز دور التقنيات السردية الجديدة، واحتلت واجهة المشهد

الروائي، وجعل الروائيون التاريخ عنصراً من عناصر تجديد الخطاب الروائي، فأفادوا «من أحداث التاريخ الفعلي الواقعي للأفراد، والمجتمعات والشعوب، والأحداث الإنسانية العامة القديمة والحديثة، سواء كانت إفادة إبداعية متخيلة، أو إفادة تسجيلية مباشرة من بعض الوقائع والأحداث التاريخية... وبذلك أصبحت الرواية الجديدة تتسم بشكل بنيوي مفتوح على إمكانات تشكيلية إبداعية لا حد لها، ولا نهاية لتنوعها»(6).

واقتصر دور التاريخ على تزويد السرد بالشخصيات والأحداث الماضية، ولكنها خرجت من إطارها التاريخي الحقيقي، وأصبحت حاضرة في الواقع المعاصر، وتتعامل بأدواته وتقنياته العصرية الحديثة، مع احتفاظها بظلالها التاريخية، وبخاصة في الجوانب الانهزامية والاستبدادية، لإبراز التفاعل المستمر بين هزائم الماضي ومشاكل الحاضر ونكساته. وتخلى السرد الإبداعي عن الالتزام الدقيق بالأحداث التاريخية، وتطوراتها الفعلية، لتنبيه آليات التلقي، وحثها على مواجهة الفترات المظلمة في التاريخ، ومساءلتها عن دورها في هزائم الواقع وكوارثه كرواية «قوارب جبلية» للروائي اليمني «وجدي الأهدل»، ورواية «الأنس والوحشة» للروائية اليمنية «هند هيثم».

هذه المراحل المتتابعة التي مر بها التفاعل بين السرد والتاريخ تتوازى مع مراحل تطور الرواية العربية منذ بدايتها وحتى وقتنا الحاضر، وهي: مرحلة الرواية التقليدية، ومرحلة الرواية الحديثة، ومرحلة الرواية الجديدة(7).

وقد أفاد الروائيون – في المراحل الثلاث – في معظم رواياتهم التاريخية من مصادر التاريخ الرسمية الموثقة، ونوه عدد قليل منهم بالسير الشعبية، وعدوها «نصوصاً روائية متعددة الملامح والرؤى، وهي ذخيرة واسعة وغنية بالقصص والأساطير والخرافات»(8).

تجمع السيرة الشعبية بين التاريخ والشعبية، «فهي تاريخ من حيث تناولها لحياة فرد له أهمية كبيرة بوصفه موجها للأحداث في عصره، أو جماعة لعبت في تاريخ الشعب، أو الإنسانية، دوراً ذا أثر. والسيرة شعبية من حيث التعبير عن مجاميع الشعب ، فالبطل فيها يعكس آمال المجموعة وأحلامها، بل إنه يمثل في الحقيقة حلمها»(9)، مما دعا بعض الباحثين أن يشتق للسيرة الشعبية مصطلح «التاريخسطورة»، لاحتوائها على عناصر تاريخية، وحكايات تشع بالأفعال الخارقة والأعاجيب(10).

وهذا ما آلت إليه سيرة «سيف بن ذي يزن» – بطل التاريخ اليمني القديم –، فليس فيها من التاريخ إلا شخصية «سيف بن ذي يزن»، وقد استعيرت لتقف أمام «سيف أرعد» ملك الحبشة، وساحت وراء البطولات الأسطورية، وخاضت حروبا طاحنة أمام الإنس و الجن والغيلان والعمالقة، وانتصرت على الجميع في سبيل نشر الدين الحنيف، دين نبى الله إبراهيم عليه السلام، والتبشير بدين الإسلام(11).

أما أخبار «سيف بن ذي يزن» التاريخية – كما يرويها المؤرخون العرب، نقلاً عن محمد بن جرير الطبري – فتبدأ في عهد حاكم اليمن «ذي نواس بن تبع» الذي اعتنق اليهودية، وتعصب لها، وقتل عدداً كبيراً من نصارى نجران، وتمكن بعضهم من الفرار واللجوء إلى قيصر الروم وملك الحبشة حماة النصرانية في هذا الوقت، فأرسل ملك الحبشة جيشاً كبيراً لاحتلال اليمن بقيادة «أرياط»، وتمكن الجيش الحبشي من احتلال اليمن، والقضاء على حاكمها «ذي نواس».

وكان «أبرهة الحبشي» جندياً تحت إمرة «أرياط»، فعلا شأنه، وتمكن من قتل «أرياط»، وأصبح حاكماً مطلقاً على اليمن، واتسع سلطانه، وضرب به المثل في القوة، والبطش، والقسوة. ولما استقام الأمر لأبرهة باليمن، بعث إلى أحد أشراف اليمن «أبي مرة بن ذي يزن» فنزع منه امرأته «ريحانة ابنة

ذي جدن علقمة بن مالك بن زيد بن كهلان». وكانت ولدت لأبي مرة «معديكرب بن أبي مرة» وهو «سيف»، وولدت لأبرهة «مسروق بن أبرهة»، و«بسباسة ابنة أبرهة » وهرب «أبو مرة» والد «سيف»، ولجأ إلى «كسرى أنوشروان»، ليساعده في طرد الأحباش من اليمن، ولكنه لم يجب طلبه، ومات في بلاد فارس.

نشأ «سيف» في كنف «أبرهة»، وكبر معتقداً أنه أبوه، إلى أن تشاجر ذات مرة مع «يكسوم بن أبرهة» الذي سبه وشتم أباه، فتعجب «سيف» وذهب إلى أمه «ريحانة» التي عرفته أباه الحقيقي، وقصت عليه أمجاد أجداده حكام اليمن، فعزم على استعادة ملكهم، ولجأ إلى «كسرى أنوشروان» ليساعده بجيش يحرر به اليمن، فأمده بجيش من السجناء، وأمَّر عليهم «وهرز» أحد الأمراء المسجونين، وسار الجيش لتحقيق مهمته.

وكان «أبرهة» قد بنى كنيسة عظيمة سماها «القليس»، ودعا العرب إلى الحج إليها، وعزم على هدم الكعبة لتحقيق هدفه، ولكن الله أهلك جيشه، ومات «أبرهة» مريضاً بعد عودته إلى اليمن، وتولى الحكم بعده ابنه «يكسوم»، ثم حكم بعده «مسروق بن أبرهة» أخو «سيف بن ذي يزن» لأمه.

فلما وصل «سيف» ومعه الجيش الفارسي بقيادة «وهرز» التقى مع الجيش الحبشي بقيادة «مسروق بن أبرهة»، فسدد «وهرز» سهماً محكماً استقر في جبهة «مسروق»، فمات من فوره، فتفرق الجيش الحبشي، وانتصر «سيف بن ذي يزن»، وتولى حكم اليمن، وسام الأحباش سوء العذاب، واتخذ منهم حراساً وخدماً، وانتهز الأحباش في إحدى المرات فرصة انفراد «سيف» عن أتباعه، فتكاثروا عليه وقتلوه بحرابهم.

وانتهت بذلك حياة محرر اليمن كما ترويها كتب تاريخ اليمن القديم[12].

– 1 –

حققت رواية «قوارب جبلية»[13] للروائي اليمني «وجدي الأهدل»[14] شهرة كبيرة على المستويين العربي والدولي، بسبب تشكيلها الأسلوبي الجريء، المسلح بالسخرية اللاذعة، ورؤيتها التصادمية مع الموروث التاريخي والشعبي، وكشفها كثيرا من مظاهر الخلل والفساد في الواقع السياسي والاجتماعي المعاصر في اليمن، وبسبب ما صاحب نشرها من إجراءات رقابية عنيفة طالت الرواية، ودار النشر، والمؤلف[15].

تقوم الحكاية الرئيسة في الرواية على استلهام ملامح من تاريخ اليمن القديم، وقصة «سيف بن ذي يزن» وسيرته الشعبية، وإنتاج سرد إبداعي عصري، يشتبك فيه الواقع مع التاريخ، ويتوافق مع بعض الأحداث والشخصيات التاريخية، ويتخالف مع بعضها الآخر، ليشكل في النهاية أمثولة رمزية تتكئ على أسلوب المحاكاة الساخرة (Parody) لإبراز أخطاء الماضي، وكشف عورات الواقع اليمني المعاصر.

تقع رواية «قوارب جبلية» في مائة وعشرين صفحة من القطع الصغير، وهي مقسمة إلى سبعة مجاديف (فصول)، عناوينها على الترتيب: (سحارة الملك الحميري – أغنية حبشية راقصة – الظرفاء يرتدون البزات الكاكية – لعنة عظام الملكة – الرأس محفوظ في الثلاجة – الشفاه تفوح برائحة الفحل – افتضاض البكارة).

يشير التشكيل الوصفي (الصفة والموصوف) في عنوان الرواية (قوارب جبلية) إلى دلالات العدمية، والاستحالة، وانعدام الفائدة نتيجة للتحولات التي مر بها المجتمع اليمني قديماً وحديثاً، وعكستها عناوين الفصول، بداية بكنوز المجد القديم (سحارة الملك الحميري)، ومروراً بمآسي الاحتلال وكوارثه ولعناته (أغنية حبشية راقصة – لعنة عظام الملكة)، ثم

الكفاح والنضال من أجل الحرية (الظرفاء يرتدون البزات الكاكية – الشفاه تفوح برائحة الفحل)، وأخيرا ضياع الأمل في التحرر، وتلاشي مظاهر البراءة والخصوصية (افتضاض البكارة).

تبدأ الرواية بمشهد يؤطر الواقع السياسي اليمني المعاصر، ويبرز تياراته المتصارعة، والقوى الفاعلة في المجتمع (التيار الديني الصاعد – المعارضة العلمانية – القمع البوليسي المنتشر):

«الشباب الملتحون يصعدون السلالم ، وينزعون الشعارات العلمانية الملصقة بأحجار باب اليمن.

الشباب المحلوقة شواربهم وذقونهم ينزلون بالحبال من أعلى باب اليمن، واضعين الشعارات العلمانية فوق الشعارات الإسلامية.

الشباب يختبرون مهاراتهم القتالية في البداية على نحو مضحك، ما بين رفس السلالم وقطع الحبال، ثم يختمونها على نحو مفجع، ما بين قتلى وجرحى، لينتصر الشعار المغاير لشعارات كلا الفريقين، شعار مبقع بالدم لا يفهم مغزاه. رجال الشرطة ينتشرون في باب اليمن بعد تأكدهم من فرار القتلة !»(16).

هذا المشهد المبني على المفارقة اللغوية التي تفرز تقابلات تصادمية سوف تمتد فاعليته الدلالية طوال الرواية، مع إبراز دلالة تهكمية ساخرة من كلا التيارين المتصارعين توحي بانعدام جدارتهما في أداء أي دور قيادي في العملية السياسية، أو إحداث تحول إيجابي في بنية المجتمع ووعيه التنويري، نتيجة للبنية المنغلقة التي تسيطر على تفكير بعض قيادات التيار الإسلامي، وتحجبهم عن مسايرة ركب التغيير، وفقدان رموز المعارضة العلمانية لأبجديات التواصل الجماهيري، وتهويماتهم الخيالية، واصطدامهم المستمر مع آمال الشعب ومعتقداته:

«ارتفع رأس زعيم المعارضة عالياً جداً في جو السماء كطائرة ورقية مربوطة بخيط رفيع إلى الجسد، ومن هناك استنكر الجريمة الشنعاء التي ارتكبها أنصار الحزب الإسلامي... وأشار إلى أن الدين الإسلامي ذاته مجرد بضاعة فكرية غير قانونية، تم تهريبها عبر الحدود على مدار ألف وأربعمائة سنة. وفي ختام خطبته المجلجلة أعلن زعيم المعارضة عن تبرعه بشاريه الأيسر ليصنع منه المهندسون تلفريك (كذا) يصل بين باب اليمن وقمة جبل نقم، وعن تبرعه بشاريه الأيمن للأغراض الطبية ليصنع منه الأطباء فتلات لخياطة الفتوقات المهبلية...

أمير الجماعة الإسلامية الذي يملك عقلاً يشبه كهف أهل الكهف، أعلن من منبر نصبه أتباعه على سور باب اليمن فتواه بتكفير زعيم المعارضة العلمانية، ووجوب تطبيق حد الردة عليه، وقتله تعزيراً ما لم يتب ويعلن توبته على رؤوس الأشهاد»(17).

بعد ذلك تتوالى لقطات سردية فسيفسائية متنوعة، تدور أحداثها في فضاء مكاني واحد هو «باب اليمن»، وتتعدد الشخصيات، وتختلف فئاتهم، وطبقاتهم، وانتماءاتهم السياسية والدينية، وتتحد دلالة هذه اللقطات في إبراز مظاهر الخلل والفساد المنتشر في المجتمع اليمني المعاصر(18).

– 3 –

تعد رواية «قوارب جبلية» تمثيلاً سردياً رمزياً للتاريخ اليمني في عمقه القديم المتأرجح بين قمم المجد والازدهار (اليمن السعيد) التي اقتصرت على التاريخ القديم فقط، وفترات التردي والانحطاط التي امتدت آثارها المأساوية إلى الواقع المعاصر.

يمزج السرد بين دقة التاريخ وأسطورية السيرة الشعبية، فيقترب بذلك

من ملامح الأدب الغرائبي (الفانتاستيك) الذي يتسم فيه السرد بتعمد إشاعة التردد والحيرة في ذهن المتلقي بين معقولية الأحداث ولامعقوليتها[19]، فشخصيات الرواية (سيف – أبرهة – ريحانة – يكسوم – بلقيس – جاليوس) لها أصل تاريخي موثق، وأماكن الرواية (باب اليمن – صنعاء – سبأ – مأرب – القليس) لها أصل واقعي معروف. ولكن فاعلية السرد الغرائبي تفرغ هذه الشخصيات من حمولاتها التاريخية المعروفة ، وتضفي عليها بعداً معاصراً يكاد يناقض الحقائق التاريخية المستقرة. ويبتكر السرد شخصيات تنطوي على أبعاد رمزية خالصة ، تتفجر دلالتها الرمزية من احتكاكها المباشر مع الشخصيات التي تحمل أسماء تاريخية مشهورة.

تحتل «سعيدة» الشخصية النسائية الرئيسة أكبر مساحة سردية على امتداد الرواية، ويتم تقديم أبعادها الجسمية، والاجتماعية، والنفسية بطريقة إخبارية مباشرة من قبل الراوي العليم الذي يهيمن على السرد كله.

وتظهر «سعيدة» منذ الفصل الأول بالأوصاف التالية:

«في باب اليمن بنت لم تتجاوز الخامسة عشرة من عمرها تسمى سعيدة، متخلفة عقلياً، وتطوف طوال النهار لتشحذ من المارة ... وصفها عابد زاهد من رجال الله بأنها جمعت بين الإيمان والحكمة.

حين كانت صغيرة في سن الأحلام أصيب كفها الأيسر بفطريات أدت إلى تشقق الجلد، ونمو العفن الأخضر في راحة الكف ومغابن الأصابع. سارع التجار من شتى أرجاء المعمورة إلى «صاحبة اليد الخضراء» لنيل بركتها... كانت يدها الخضراء تعيل (كذا) كافة أفراد الأسرة، وببركتها عاشوا سنيناً طوالاً في رغد وعز وهناء لم يحلموا به، فلهجت الألسن بمبلغ ثرائهم، ووقعت الهيبة في قلوب جيرانهم»[20].

هذه أوصاف تقليدية تنطبق على أية فتاة مجنونة يضفي عليها

البسطاء مظاهر اليمن والبركة في أي بلد عربي، ولكن تفجير الدلالة الرمزية يبدأ مع تطور الأحداث، واحتكاك «سعيدة» المباشر مع شخصيات لها حمولات تاريخية:

«أسعفت (سعيدة) إلى المستشفى، واستدعي طبيب العظام المناوب الدكتور جاليوس الروماني الجنسية، المنفي إلى اليمن بقرار من وزير الصحة في بلاده. رائحة البخور الزكية اجتذبت جاليوس وجعلته يدس أنفه في فرج (سعيدة)... خرجت سعيدة من المستشفى خلسة، لأن نظرات الطبيب الروماني إلى مناطق عفتها لم تكن تبعث على الاطمئنان»[21].

ظهور شخصية الطبيب الروماني «جاليوس» في هذا المشهد، وافتتانه بمحاسن «سعيدة»، وكنوزها وروائحها الزكية، يلفت ذهن المتلقي إلى استحضار شخصية القائد الروماني القديم «أوليوس جاليوس» الذي تنبه إلى أهمية موقع اليمن الجغرافي، ومشروعه الطموح في الاستيلاء على اليمن، وربطها بأملاك الإمبراطورية الرومانية في بلاد الشام بطريق يخترق الجزيرة العربية، ولكن مشروعه فشل[22].

وبعد ذلك يتم اغتصاب «سعيدة» بطريقة وحشية شاذة متكررة من قبل لاجئ حبشي يدعى «أبرهة»، ويتم إنقاذها وتحريرها، وقتل مغتصبها على يدي الشاب اليمني «سيف»، بمساعدة مجموعة من السجناء الشواذ[23].

وترد «سعيدة» جميل «سيف»، وموقفه البطولي الشهم بكتابة سيرة شعبية أسطورية مملوءة بالبطولات الخارقة، لتخليد اسم «سيف»، وإبقاء ذكره على مر العصور:

«عادت سعيدة إلى غرفتها، وبكت بحرقة فوق مخدتها، وأحست في داخلها برغبة في صنع شيء لإنقاذ سيف من الذل والمهانة.

هداها فكرها إلى الورقة والقلم، وشرعت للمرة الأولى في حياتها بكتابة حكاية شعبية جعلت بطولتها المطلقة لسيف، فسودت عشرات الصفحات التي تسرد البطولات الخارقة، والمعارك الفاصلة التي خاضها سيف مع أعدائه»[24].

بعد ذلك تبدأ «سعيدة» مرحلة التيه، وفقدان البوصلة التي تهديها إلى الطريق الصحيح المأمول:

«حين وضعت قدمها على عتبة الباب حارت أية سكة تسلك، فلما استخارت ربها انبلجت من سرتها سكة فسارت فيها.. فإذا السكة بداخلها سرة، والسرة بداخلها سكة أخرى، والسكة الأخرى بداخلها سرة أخرى إلى ما لا نهاية من السرر والسكك الداخلة في بعضها البعض»[25].

كل هذه الأحداث والشخصيات التي تشير إلى أصول تاريخية ترجح أن «سعيدة» ليست إلا رمزاً مباشراً لليمن على امتداد تاريخه القديم السعيد، وتاريخه المعاصر الذي يحيط به ضباب كثيف.

يضفي السرد ملامح البطل المضاد (Antihero) على شخصية «سيف»، وينتقل بها من شخصية البطل المغامر المقدام إلى شخصية البطل المأزوم الذي تقهره ظروف الواقع، وتحول بينه وبين تحقيق أهدافه الفردية الخاصة، وتنفيذ آماله المجتمعية العامة:

«(سيف) شاب مهووس بطلب العلم، ولديه الرغبة الكاملة في الحصول على أرفع الشهادات الأكاديمية، ولكن زوج أمه، مثري الحرب، كان يطرده من قصر أجداده ليحصل قوت يومه... الاضطهاد اليومي جعله يصاب بنوبة اكتئاب عسيرة العلاج، وكان يخفف من وطأة الاكتئاب بقضائه ساعة كاملة يوميا في البكاء المر تحت اللحاف بعيداً عن أعين الرقباء.

بتفاقم المرض عاماً بعد آخر بات البكاء لا يجدي فتيلاً، فنصحه الطبيب النفسي المشرف على علاجه بالخروج إلى البرية لإطلاق العنان لعقيرته سباً وشتماً، وتفجير حنجرته بصيحات وحشية حيوانية»[26].

إضفاء ملامح العصرية على شخصية «سيف» يحوله إلى بطل سلبي، لا يمتلك الصفات التي تثير إعجابنا، ويفتقد المزايا التي ترتبط تقليدياً بالبطل القومي الذي يجسد آمال شعب بكامله، فنراه سلبياً، مكتئباً، يكاد يدفعه اضطهاد زوج أمه إلى الجنون.

لا يخرج «سيف» من سلبيته إلا بالاتحاد بالذات الجمعية، والاستجابة لآمال شعبه، وإنقاذ «سعيدة» من عذاب سجنها، واغتصابها المتكرر:

«اتبع (سيف) نصيحة طبيبه، فأحس بتحسن ملحوظ في مزاجه، وفي إحدى المرات خرج من القصر ضحى، وقادته قدماه إلى ظهر حمير، وهناك فتح فمه على آخره، وتردد صدى صراخه الغاضب المسعور في جنبات جبل نقم، فتناهى إلى سمع (سعيدة) صدى الصرخات، فانبثق في قلبها أمل بالخلاص من العذاب المهين»[27].

ينجح «سيف» في إنجاز المدلول الرمزي لمهمته التاريخية بالقضاء على «أبرهة» مغتصب اليمن (سعيدة)، ولكن ضغوط الواقع المعاصر، وموازين القوى التي ترجح كفة مغتصبي الحكم، لا تتيح لسيف أن ينجز المدلول السياسي المعاصر في مهمة تحرير اليمن التي سجلها له التاريخ القديم، فيقتل قبل القضاء على «شرمان القليس» الصورة العصرية من المستبد القديم، وهذا الإخفاق يوحي بأن إنجاز مهمة التحرير في الواقع اليمني المعاصر يتعدى قدرات البشر، ويحتاج في تحقيقه إلى معجزة خارقة:

«في الحديقة الخلفية الملحقة بالقصر صرخ (شرمان) في (سيف)

يأمره بالتوقف، استل الأخير سكينا حادة وجرى بأقصى سرعته مريداً قتل (شرمان). نبهت صرخة (شرمان) المتحشرجة حارسه الشخصي الإفريقي المفتول العضلات، فبادر بإطلاق النار من مسدسه الكامل الذخيرة على (سيف) فأرداه قتيلاً مخضباً بدمه تحت قدمي (شرمان) الجذلان بمصرع عدوه اللدود»[28].

ويتعمد السرد اختيار النهايات المأساوية للشخصيات الإيجابية المساعدة للبطل، ليضفي ظلالاً قاتمة من الإحباط وفقدان الأمل في إمكانية الإصلاح سلماً أو حرباً.

فشخصية «ريحانة» الأم التاريخية لـ «سيف بن ذي يزن» التي ذكرته بأمجاد آبائه وأجداده حكام اليمن قبل استيلاء «أبرهة الأشرم» عليها، نزع عنها السرد شرف الملك وبهاءه، وجعلها في مرتبة الخدم (مدبرة القصر)[29]، ورسم شخصية «أم سيف» باهتة الملامح، وغير فاعلة في الأحداث.

ومع أن السارد جعل «ريحانة» أكثر الشخصيات إيجابية وهمة وحماساً؛ فهي التي رسمت خطة القضاء على طموح «شرمان» لحكم اليمن، وشجعت «سيفاً» للقضاء عليه:

«قالت ريحانة: تعرفون جيدا أن «شرمان» يسعى إلى استنساخ الملكة «بلقيس» لكي يصعد على أكتافها إلى سدة الحكم كما يصور له خياله المريض.. وقد تعاهدنا هنا نحن الأربعة على إفشال مخططه الدنيء، ولو خسرنا في سبيل ذلك أرواحنا.. وها أنذا أعلن لكم أن ساعة الصفر قد أزفت»[30]. ومع ذلك كان مصيرها القتل قبل إتمام نجاح خطتها:

«أخبر الحراس شرمان بأن «يكسوم» قد أجهض حملها، وخرجت

بلقيس الثانية ميتة، وذلك بسبب قيام «ريحانة» بتقديم رأس «أبرها» الأخ الشقيق لـ «يكسوم» مقطوعا في طبق من فضة.

تفنن شرمان في قتل ريحانة، ثم أمضى سحابة نهاره في التقصي والتحقيق، وارتكب في ذلك اليوم مجزرة طالت عددا من الخادمات والطباخين»(31).

بالإضافة إلى العقبات التي يضعها الواقع السردي بإسقاطاته المعاصر أمام البطل، وتكاد تحوله إلى بطل سلبي، واختيار النهايات المأساوية للشخصيات الإيجابية المساعدة للبطل، يتعمد السرد استنساخ الأخطاء التاريخية، ومضاعفة قوة الشر، فتظهر شخصية «أبرها» مغتصب « سعيدة»، ويقدمه الراوي العليم بطريقة إخبارية مباشرة، مستفيداً من أصله التاريخي، ومسايرا لتطور الحياة المعاصرة:

«دققت (سعيدة) في ملامحه على ضوء الشمعة، وتمكنت من التعرف إلى شخصيته.. إنه (أبرها) اللاجئ إلى اليمن، فراراً من الحرب الأهلية المشتعلة الأوار في الحبشة، والذى امتهن مسح وغسل السيارات المتوقفة في منطقة باب اليمن... لقبه أهل باب اليمن بـ «عمود الإنارة» لطول قامته المفرط»(32).

وكما كان مقتل «مسروق بن أبرهة» آخر حاكم حبشي في اليمن على يد الفارسي «وهرز»، قائد جيش السجناء، الذي أرسله «كسرى أنوشروان» لتحرير اليمن بصحبة «سيف بن ذي يزن»، جاءت نهاية «أبرها» على يد زعيم السجناء الشواذ الأربعة الذين أرسلهم قائد الشرطة لمساعدة «سيف» في تحرير الفتاة المغتصبة «سعيدة»:

«في خفة القرد راح «أبرها» يهبط من تبة ظهر حمير، وهو يسمع

مطارديه يتعقبونه على نور البدر الساطع، وهم يطلقون عليه عياراً مصوباً بعشوائية كل بضع ثوان. بطلقة موفقة من بندقية زعيم الشواذ الأربعة وقع «أبرها» صريعاً، بعد أن استقرت الرصاصة في قحف رأسه. طلبت «سعيدة» من «سيف» أن يحز رأس «أبرها» ويضعه في الحقيبة الرياضية المعلقة بكتفه. قام زعيم الأربعة بفصل رأس «أبرها» عن جسده بعشر طلقات تكفلت بقطع عنقه»(33).

لا يكتفي السرد بالبعد السلبي الأحادي في شخصية «أبرهة الأشرم» التاريخية، ولكنه يستنسخ من وصفه (الأشرم)، وإنجازاته (كنيسة القليس) شخصية تتكئ على بعض صفات «أبرهة الأشرم» الجسدية، وتتسم بملامح معاصرة تناسب الأوضاع السياسية الحالية، هي شخصية «شرمان القليس»، تاجر السلاح الذي يطمع في الاستيلاء على حكم اليمن بسلاحه، وأمواله، ونفوذه، وحيله:

«بوسائل غريبة وفي ملابسات غامضة، تمكن «شرمان القليس» مهرب السلاح الشهير من الزواج بأم سيف سليلة أعرق الأسر الحاكمة في صنعاء، ومن ثم استولى تدريجيا على أملاكها الشاسعة التي ورثتها كابراً عن كابر.

«شرمان القليس» رجل قصير القامة، دميم الخلقة، ولكن شاربه الطويل كحبل الغسيل ثبت هيبته في عيون تجار السلاح، وجعل الحكومة تخشى خطره، وتدفع له إتاوة شهرية !!»(34).

يبدأ «شرمان القليس» تنفيذ خطته في الاستيلاء على الحكم، ويبدو الطريق له ممهداً، لولا تدخل أربعة أشخاص (سيف، وريحانة مدبرة القصر، وسعيدة، وأم سيف) يفشلون خطته في الوصول إلى الحكم ، ولكنه يظل حيا، ويقتل سيفاً، وريحانة، وتهرب سعيدة مع أم سيف لتدخل في رحلة التيه.

ويبدو «شرمان القليس» محصنا ضد القتل ، حتى تحدث المعجزة الخارقة التي تذكرنا بمصير أصحاب الفيل[35]، حين حاول «شرمان» اقتحام «الجامع الكبير»:

«طوق رجال شرمان الجامع الكبير من جهاته الأربعة، ونزل «شرمان القليس» من سيارته المصفحة الموصوفة بأن لها قوة أربعة أفيال مصدرا الأوامر لرجاله باقتحام الجامع، وقتل أم سيف ومن معها.

حلق نسر في السماء ظن صلعة شرمان القليس اللامعة بفعل شمس الظهيرة بيضة ثعبان عظيمة.. حمل النسر صخرة تزن ستة كيلو غرامات وألقاها من علو شاهق مصوبا بدقة شديدة على هامة شرمان القليس.

انفلق رأس شرمان، وسال مخه على جسده كما يسيل مح بيضة كسرت من المنتصف، وخر صريعاً على الأرض المرصوفة بحجارة غير مشذبة.

تطير المقاتلون من الطريقة التي لقي بها قائدهم مصرعه، وتهامسوا بأن الله يحارب عن بيته، وتنادوا بالفرار»[36].

ويمعن السرد في مخالفة الحقائق التاريخية مستخدما أساليب التهكم والسخرية من مغتصبي الحكم في التاريخ اليمني القديم، ووصمهم بالعار والمهانة ، فيتم تقديم شخصية «يكسوم بن أبرهة» الذي حكم اليمن بعد موت أبيه، في صورة كاريكاتورية مهينة، ينقلب فيها الحاكم المستبد إلى عاهرة تقتات بجسدها:

«نزل الضيوف إلى القبو المستخدم كمعمل، والتقطوا آلاف الصور لبلقيس وأمها «يكسوم» اللاجئة الحبشية الفارة من الحرب الأهلية في بلادها، والتي اضطرت تحت ضغط الحاجة إلى التكسب بفرجها.

في اليوم التالي ظهرت صور «يكسوم» والجنين الذي زرع في أحشائها في معظم الصحف المحلية وعدد من الصحف الدولية»(37).

– 4 –

أفاد السرد في رواية «قوارب جبلي» من الأحداث والشخصيات التاريخية التي تآلف مع قليل منها، وخالف كثيراً من تفاصيلها الموثقة، وأفاد من الفضاء الخرافي والأسطوري الذي بنيت عليه سيرة «سيف بن ذي يزن» الشعبية، وأنتج بنية سردية تتوافق في كثير من مشاهدها مع بنية الأدب الغرائبي العجائبي (الفانتاستيك)، والحكايات الشعبية الخرافية التي قام «فلاديمير بروب» بدراستها، وتحليل أدوارها ووظائفها السردية في كتابه المشهور «مورفولوجيا الحكاية الشعبية»(38).

درس «بروب» مائة حكاية شعبية روسية دراسة تحليلية، ورأى (واتفق عدد من نقاد السرد البنيويين مثل سوريو وجريماس مع رأيه) أن بنية الحكاية الخرافية (العجيبة) تعتمد على عدد من الأدوار الرئيسة، هذه الأدوار تبلورها مجموعة من الوظائف التي تعد العناصر الأساسية المكونة لبنيةالسرد، رصد منها «بروب» إحدى وثلاثين وظيفة، واقتصر منها على سبعة وظائف أساسية Dramatis persona متكررة في معظم الحكايات الخرافية، وهي:

البطل (Hero)

الواهب (Donor)

الباعث (Dispatcher)

الأميرة (الشخصية موضوع البحث) (Princess)

الأب (Father)

الشرير (Villain)

البطل الزائف (False hero)

ودمج «جريماس» الوظيفتين (الشخصيتين) الأخيرتين في وظيفة (شخصية) واحدة، ليصير نموذجه التحليلي مكونا من ستة أدوار، هي:

الذات (Subject) (يوافق البطل عند بروب)

الموضوع (object) (يوافق موضوع البحث عند بروب)

المرسل (Sender) (يوافق الباعث عند بروب)

المرسل إليه (Receiver) (يوافق الأب عند بروب)

المساعد (Helper) (يوافق الواهب عند بروب)

المعارض (Opponent) (يوافق الشرير والبطل الزائف معا عند بروب)

واتفق «سوريو» في نموذجه التحليلي مع «بروب» و«جريماس»، ولكنه سمى الوظائف بأسماء الأبراج الفلكية والكواكب على النحو التالي:

الأسد (Lion) (يوافق البطل والذات عند بروب وجريماس)

الشمس (Sun) (يوافق موضوع البحث والموضوع عند بروب وجريماس)

الميزان (Balance) (يوافق الباعث والمرسل عند بروب وجريماس)

الأرض (Earth) (يوافق الأب والمرسل إليه عند بروب وجريماس)

القمر (Moon) (يوافق الواهب والمساعد عند بروب وجريماس)

المريخ (Mars) (يوافق الشرير والمعارض عند بروب وجريماس)[38].

يتطلع البطل (الذات/ الأسد) للفوز بالأميرة (الموضوع/ الشمس)، ولكن الشرير (المعارض/ المريخ يضع عقبات كثيرة في طريقه، فيتم اختباره

من قبل الأب (المرسل/ الأرض)، وإكسابه المهارة والمؤهلات الجسدية والعقلية التي تؤهله لإنجاز مهمته، ويعطيه الواهب (المساعد/ القمر) وسيلة القضاء على الشرير، فيقتله، ويفوز بالأميرة (موضوع البحث)، ويعتلي العرش.

يتفق الهيكل السردي لقصة سيف بن ذي يزن التاريخية، وأحداث سيرته الشعبية مع بنية الحكاية الشعبية، وأدوارها ووظائفها السردية الرئيسة، فالبطل سيف بن ذي يزن يتطلع لتحرير اليمن (الأميرة) من الأحباش المغتصبين، بعد أن عرفته أمه ريحانة (المرسل) أصله اليمني العريق، وملك آبائه القديم، ولكن أبرهة وابنيه يكسوم ومسروقاً – وسيف أرعد في السيرة الشعبية – (الشرير) يقفون له بالمرصاد، فيهرب من اليمن، ويلجأ إلى كسرى أنوشروان (الواهب)، فيمده بالجيش الذي يقضي به على الأحباش (الشرير)، ويحرر اليمن، ويتولى الحكم (الجائزة والنهاية السعيدة).

ولكن السرد في رواية «قوارب جبلية» يشكل بنيته العجائبية الخاصة التي تتوافق ظاهريا مع الوظائف السابقة (البطل/ سيف – الأميرة/ سعيدة – الشرير/ أبرهة وشرمان ويكسوم – المرسل/ ريحانة – المساعد/ السجناء الأربعة)، وتختلف في التوجه العام الذي يهيمن على الحكايات الشعبية الخرافية، فتغيب النهاية السعيدة، والشرير (شرمان) هو الذي يقتل البطل (سيف) ومساعديه، وتدخل الأميرة (سعيدة) في رحلة التيه والضياع، وتتلاشى الجائزة والنهاية السعيدة، ليعمق السرد فاعلية الواقع بأزماته ومشكلاته في منع التاريخ – وبخاصة في فتراته المضيئة – من أنه يعيد نفسه كاملاً، ولو في صورة بنية سردية غرائبية (شعبية).

وضح لنا العرض السابق مراحل التفاعل بين السرد الإبداعي والتاريخ، ومظاهره في الرواية العربية، وسلط الضوء على نماذج من هذا

التفاعل المثمر في الرواية اليمنية الجديدة، وظهر لنا أن الخطاب الروائي بآلياته السردية المختلفة في رواية «قوارب جبلية» للروائي اليمني «وجدي الأهدل» يؤدي إلى تكثيف بنية دلالية توجه وعي المتلقي إلى التسليم بأن شبكة الشر المعاصرة مترابطة وقوية، وتحتاج إلى معجزة خارقة للقضاء عليها، ولا يستطيع البطل التاريخي أن ينجز مهمة التغيير والتحرير، حتى وإن غدت سيرته أسطورة متوارثة، لأن أزمات الواقع وانتكاساته كفيلة بتجريده من خوارقه الأسطورية، وتحويله إلى بطل مضاد، يفتقد كل مزايا البطولة.

الهوامش

1) جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام ، القاهرة، دار ميريت، ط 1، سنة 2003م، 122.

2) المرجع السابق: ص 123، ويراجع: والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 91، وما بعدها.

3) والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ص 95.

4) من حديث للأستاذ محمد فريد أبو حديد أجراه معه الروائي محمد عبدالحليم عبدالله، ونشر في مجلة القصة، عدد يونيو، سنة 1964م.

5) علي أحمد باكثير، مقدمة رواية «وإسلاماه»، بيروت ، دار الندوة الجديدة، د. ت ص 3.

6) محمود أمين العالم، الرواية بين زمنيتها وزمنها، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب، مجلة فصول، مجلد 12، عدد 1، سنة 1993، ص 16.

7) شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، عدد 355، سنة 2008م، ص 8-15. وفي كتابه «الرواية التاريخية» يسمي د حلمي القاعود مراحل الرواية التاريخية الثلاثة: رواية التعليم، ورواية النضج، ورواية الاستدعاء، ويقسمها د. نضال الشمالي إلى: مرحلة إعادة تسجيل التاريخ، ومرحلة الموازنة بين التاريخي والفني، ومرحلة استثمار التاريخ استثماراً إسقاطياً.

يراجع: حلمي القاعود، الرواية التاريخية في أدبنا الحديث، القاهرة، دار الاعتصام، ط 1 سنة 1990م، ص 7، 8. ونضال الشمالي، الرواية والتاريخ، الأردن، عالم الكتب الحديث، ط1، سنة 2006م، ص 122، 123. واقتصر الكتابان على دراسة نماذج من الرواية العربية في القرن العشرين، ولم يتعرض أي من الكتابين لدراسة الرواية الجديدة في مطلع القرن الحادي والعشرين.

8) عبدالعزيز المقالح، مدارات في الثقافة والأدب، الإمارات العربية، كتاب دبي الثقافية، عدد 19، سنة 2008م، ص 190.

9) فاروق خورشيد ومحمود ذهني، فن كتابة السيرة الشعبية، بيروت، منشورات اقرأ، سنة 1980، ج 1 ص 33.

10) أحمد كمال زكي، الأساطير (دراسة حضارية مقارنة)، القاهرة، مؤسسة كليوباترا، ط 2، سنة 1982، ص 51.

11) يراجع : فاروق خورشيد، سيف بن ذي يزن، القاهرة ، دار الكاتب العربي ، وكتابه : أضواء على السيرة الشعبية، بيروت، منشورات اقرأ، د.ت، ص 117-139.

12) يراجع: محمد بن جرير الطبري، تاريخ الرسل والملوك، القاهرة، دار المعارف، ج 2 ص 125، وما بعدها، وتاريخ عبدالرحمن بن خلدون، العبر، بيروت، دار الكتاب اللبناني، سنة 1981م، ج 3، ص 113، وما بعدها ، وجواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، بغداد، مكتبة النهضة، ط 3، سنة 1980م، ج 3 ص 480، وما بعدها .

13) وجدي الأهدل، قوارب جبلية (رواية)، صدرت طبعتها الأولى في صنعاء، مركز عبادي للدراسات والنشر، سنة 2002م، وصدرت الطبعة الثانية في بيروت، دار رياض الريس، في شهر يونيو سنة 2002م، وهي الطبعة المعتمدة في هذا البحث.

14) وجدي محمد عبده الأهدل، من مواليد محافظة الحديدة باليمن سنة 1973م، حصل على بكالوريوس الآداب من جامعة صنعاء ، يعد من أبرز كتاب القصة القصيرة والرواية المعاصرين في اليمن، نال عدة جوائز ثقافية في مجال القصة القصيرة والمسرح، صدرت له عدة مجموعات قصصية، منها: زهرة العابر (1997م) - رطانة الزمن المقماق (1998م)، صورة البطال (1998م) - حرب لم يعلم بوقوعها أحد (2001م)، من أحلام الكتب (قصة طويلة) (1999م).

وصدرت له ثلاث روايات حتى الآن، هي: قوارب جبلية (2002م) - حمار في الأغاني (2004م) - فيلسوف الكرنتينة (2008م).

يراجع: خالد اليوسف، السرد في اليمن، الرياض، ط 1 سنة 2004م، ص 24، 57، 58 ومواقع كثيرة في الإنترنت.

15) صودرت الرواية فور صدور طبعتها الأولى في صنعاء، وأغلقت دار النشر (مركز عبادي للدراسات والنشر) لمدة ستة أشهر، وتلقى المؤلف تهديدات كثيرة دفعته إلى الهروب إلى دمشق، ولم يعد إلى اليمن إلا بشفاعة الروائي الألماني «جونتر جراس» الحاصل على جائزة نوبل لدى الرئيس اليمني على عبدالله صالح، الذي سمح برجوعه إلى اليمن مرة أخرى.

16) وجدي الأهدل، قوارب جبلية، ص 11، 12.

17) المرجع السابق: ص 42، 43.

18) نفسه: ص 11 -44.

19) تزافيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب الغرائبي، نقلاً عن فتيحة عبدالله، إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي، النادي الثقافي الأدبي بجدة، مجلة علامات، مجلد 14، جزء 55، سنة 1426هـ، ص 364.

20) وجدي الأهدل، قوارب جبلية، ص 44، 45.

21) المرجع السابق: ص 47، 48.

22) يراجع: جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ص 503.

23) وجدي الأهدل قوارب جبلية، ص 59-90.

24) المرجع السابق: ص 99، 100.

25) نفسه: ص 119.

26) نفسه: ص 69، 71.

27) نفسه: ص 71.

28) نفسه: ص 111.

29) نفسه: ص 90. وهذه النظرة تتفق مع وجهة نظر السيرة الشعبية التي ترسم شخصية أم الملك سيف بطريقة منفرة، وتجعلها مصدر كل شر، ومنبع كل مصيبة يقع فيها ابنها سيف. يراجع: فاروق خورشيد، أضواء على السيرة الشعبية، ص 131.

30) وجدي الأهدل، قوارب جبلية، ص 106، 107.

31) المرجع السابق: ص 112، 113.

32) نفسه: ص 65.

33) نفسه: ص 90.

34) نفسه: ص 69، 70.

35) تحدث القرآن الكريم عن هلاك أبرهة وجيشه (أصحاب الفيل) بحجارة من سجيل، رمتها عليهم طير أبابيل، في سورة «الفيل»، رقم (105) بترتيب المصحف.

36) وجدي الأهدل، قوارب جبلية، ص 115، 116.

37) المرجع السابق: ص 81.

38) اشتهر كتاب فلاديمير بروب، وعد بداية للنظرية السردية البنيوية، وترجم إلى لغات كثيرة، وترجم إلى اللغة العربية بعنوان «مورفولوجيا الخرافة»، ترجمة إبراهيم الخطيب، الدار البيضاء، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، سنة 1986م، وترجم مرة أخرى تحت عنوان عام، هو: مورفولوجيا القصة، ترجمة عبدالكريم حسن، وسميرة بنت عمو، دمشق، دار شراع، سنة 1996م

39) يراجع: بروب، مورفولوجيا الخرافة، في مواضع كثيرة، وجيرالد برنس، قاموس السرديات، ص 8، 171، ووالاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ص 117، وما بعدها.

* * *

تشكل الشخصية في الرواية السعودية

مرحلة الريادة والبدايات

ظافر بن عبدالله الشهري

الملخـص:

تناول هذا البحث تشكلات الشخصية في الرواية السعودية في مرحلة الريادة والبدايات، التي نستطيع تحديدها زمنياً بالفترة من 1349 إلى 1380هـ، فتحدث عن ماهيتها وطبيعتها وصفاتها، وكيف كان الروائي السعودي في هذه المرحلة يرسم شخصياته، ويتعامل معها ويتعرف على ملامحها النفسية والاجتماعية. وكانت رواية " التوأمان " لعبد القدوس الأنصاري التي صدرت عام 1930م بداية لأعمال روائية أخرى لم تفلت الشخصيات فيها من يد الروائي، فهو الذي يرسم شخصياته، أو على الأقل شخصيته الأساسية، وكان الروائي في هذه المرحلة هو الذي يمسك بخيوط اللعبة الروائية ويعرف عن الشخصيات كل شيء.

واتضح من البحث في هذا الموضوع أن هناك شبهاً واضحاً بين بعض الشخصيات عند الروائيين السعوديين في هذه المرحلة، وشخصيات بعض الروائيين المصريين، كما هو عند محمد حسين هيكل في روايته

«زينب»، وحامد دمنهوري في روايته «ثمن التضحية»، وكذلك عند طه حسين في «الأيام»، وأحمد السباعي في «أيامي».

وقد تبين أن الشخصية في الرواية السعودية في مرحلة البدايات كانت شخصية عادية قريبة كل القرب من الواقع، شخصيات تقليدية إيجابية تعيش الواقع ولا تتمرد عليه، لذلك نجدها لا تنفك عن العادات والتقاليد السعودية والإسلامية، ولها غايات أخلاقية وسلوكية تتواءم مع تعاليم الإسلام والفطرة البيئية، لذلك كانت لغتها – غالباً – قائمة على السرد المباشر الذي تضمن العظات والقيم والنصائح، كما في لغة الخطابة والرسائل وغيرهما، وذلك باستثناء بعض ومضات التحرر، والتي قد تكون شاذة في سلوك بعض الشخصيات، مثل «فريد» في «التوأمان»، إذ لم يرتفع الروائي في هذه الفترة بشخصياته إلى مصاف الشخصية الروائية المعقدة النامية التي تجذب الأنظار إليها، بما فيها من غنى وتعقيد وثراء، ولم يستطع أن ينتقل بها من صورتها في الواقع إلى صورتها الفنية الخيالية، وهي شخصيات لم تستقل عن مؤلفيها، ولم تستطع الخروج على إرادات كتابها.

وهذا النهج الروائي في بناء الشخصيات عند أدبائنا الرواد ليس بشاذ ولا غريب عن بدايات الرواية في الآداب العالمية، والعربية بصفة خاصة، لأن ذلك شأن البدايات لكل جديد ومبتكر في شتى الفنون والعلوم، بل يعد اللبنات الأولى للرواية السعودية والأساس الذي انطلق منه الرواة بعد ذلك.

* * * * * *

تشكلات الشخصية في الرواية السعودية
مرحلة الريادة والبدايات

علينا أن نتساءل أولاً عن ماهية الشخصية في الرواية السعودية في مرحلة الريادة والبدايات، ما طبيعتها؟ وما صفاتها؟ كيف كان الروائي السعودي في هذه المرحلة يرسم شخصياته؟ كيف كان يتعامل معها؟ هل كان يهتم بها على حساب اهتمامه بالعناصر الفنية الأخرى؟ أو كان يهتم بتلك العناصر أكثر من اهتمامه بالشخصية؟ هل كانت الشخصية في هذه المرحلة وسيلة أو كانت غاية؟.

هذه الأسئلة وسواها ما سنحاول أن نلقي عليه الضوء في هذه الدراسة.

إذا حاولنا الإجابة عن هذه الأسئلة، فإنه ينبغي علينا أن نستعرض الشخصيات المحورية في الروايات التي تنتمي إلى هذه المرحلة أو بعض هذه الروايات على الأقل.

بنية الشخصية في رواية «التوأمان»:

الرواية السعودية الأولى، وهي بعنوان «التوأمان» لعبدالقدوس الأنصاري، وقد صدرت عام 1930م، وتطالعنا فيها شخصيتان محوريتان (رشيد وفريد)، وعنوان الرواية يشير إشارة واضحة إلى أن البطولة فيها لشخصيتين معاً «التوأمان» وكأن الفكرة التي يريد أن يعالجها الروائي هي التي استدعت أن تكون البطولة مقسمة بين شخصيتين، مستلهماً الصراع بينهما من فكرة الصراع الحضاري بين الشرق والغرب، ولذلك كان «رشيد» شخصية مختلفة كل الاختلاف عن توأمه «فريد»، الذي كان هو الآخر بدوره مختلفاً عن أخيه «رشيد»، ويمكننا أن نضع شخصية «رشيد» في الزاوية

الإيجابية من وجهة نظر الروائي، وأن نضع شقيقه التوأم في الزاوية السلبية، ومع ذلك تظل البطولة مقسمة بين الشخصيتين .

وإذا أردنا أن نصنف هاتين الشخصيتين من حيث الشخصية النامية، والثابتة، فإننا نجد أن الشخصيتين تنتميان إلى حقل واحد، وهو حقل الشخصية النامية فرشيد تنمو شخصيته وفق المعطيات والظروف التي تقدمها البيئة التي عاش فيها؛ وبخاصة المدارس التي كان قد تعلم فيها، والتي أهلته لأن يكون مسلماً أولاً، وعربياً ثانياً، وشرقياً ثالثاً. ولذلك واجه أخاه في غير مكان من الرواية ليدافع عن الثوابت التي تنتمي إليها شخصيته، وكان ينبه أباه إلى الطريق التي يسلكها أخوه فريد، وخطورة هذا المسلك، وبخاصة بعد أن سافر إلى باريس وأرسل إلى والده برقية يطمئنه فيها على نفسه، ويطلب منه مزيداً من المال، فدعا الوالد ابنه رشيداً ليطلعه على مضمون هذه البرقية، وقد تأثر بما تضمنته برقية أخيه، فقال:

(- أحسن أخي فريد فيما أشار إليه من جهة ضخامة نفقاته، فهو هناك كما لا يخفى على أنظاركم السديدة يا مولاي في أرفه عواصم أوروبا وأفخمها، فأحرى به أن تمثل نفقاته نفقات أقرانه هناك:

غير أني يا سيدي الوالد يسوؤني أن ألوح لك بما تفرسته من نيات ومقاصد فريد التي لا تتفق مع المظهر الذي تظاهر به في رحلته هذه والمستقبل كشاف، وغاية ما أقول :

- كفاه الله شر مزالق الحرية المشؤومة الضارية أطنابها بتلك القارة النازحة)[1].

وفي رسالة بين فريد ورشيد نجد أن رشيداً يدافع في رده على أخيه عن العادات والتقاليد والمعتقدات الشرقية، والحضارة العربية الإسلامية وجاء في ذلك قوله:

(.. وتُجاهر بهمجيتنا نحن الشرقيين في وقاحة كوقاحة طوائف

المبشرين المستعمرين، وتدعى أنها تالدة فينا وسليلة أسلافنا العاملين وكأنك بهذا الذم أجنبي عنا.

وتفنيد هرائك في هذا الصدد أغناني عنه عزوكاً له إلى الذين سميت.

وأبنت لي يا فريد عن مبلغ جهلك بتاريخ أمتك العربية المجيدة، جهلاً لا أجد له مبرراً أصلاً .. وذلك حيث نوهت لي عن موازنتك الحمقاء بين حضارة أسلافك والحضارة الغربية الحاضرة، فحكمت لهذه على تلك بدون استعراض الماضي واستقراء الحاضر)[2].

وتنمو شخصية فريد ضمن معطيات مختلفة عن المعطيات التي كانت تنمو فيها شخصية أخيه رشيد، فقد كان فريد شخصية مؤهبة، ومتحفزة للتطلع إلى الجديد، وهي شخصية – بالرغم من مخالفتها للواقع الذي تعيش فيه – متطلعة إلى كل ما هو جديد، ومنبهرة بهذا الجديد، حتى وإن كان مخالفاً لعاداتها وتقاليدها ومعتقداتها، ولذلك يمكننا أن نسمي هذه الشخصية بالشخصية المغامرة والمتهورة والمنفتحة على كل ما هو مجهول في العالم، وهي شخصية اختراقية: بمعنى أنها تخترق حدود تراثها وتقاليدها وعاداتها ومعتقداتها للتطلع إلى معرفة الآخر، واكتشافه عن كثب.

وإذا عدنا إلى شخصية رشيد، فإننا نجد أن الكاتب قد رسم هذه الشخصية كما يشاء، وقد رسمها من الزاوية التي يريد أن يضعها فيها، شخصية إيجابية منظمة كلاسيكية، تحافظ على الحدود والمحيط الذي تعيش ضمنها، وتنجح نجاحاً باهراً بعد أن تنشأ نشأة شرقية إسلامية، فيصبح رشيد دكتوراً في الحقوق، ويمتهن المحاماة، ويصبح نائباً في مجلس النواب، ويحصل على رتبة الباشوية[3].

دور الكاتب في رسم شخصيات هذه الرواية:

نستطيع القول: إن الأنصاري هو الذي كان يرسم شخصياته، أو على

الأقل شخصيته الأساسية كما يشاء، من خلال الطريقة التحليلية، ومن خلال التخطيط الأولي لأحداث الرواية ومكانها وزمانها وشخصياتها، وهو ما سنجده عند أغلب الروائيين في هذه المرحلة، وهنا نجد في دلالة الاسم تأكيداً لما نذهب إليه ، فرشيد من الرشد، وفي الرشد عقل ووعي ودراية وتخطيط، والرشد والرُّشد والرشاد نقيض الغي، ورشد الإنسان يرشد رشداً.... فهو راشد ورشيد وهو نقيض الضلال(4).

والمطابقة بين دلالة رشيد اللغوية ودلالة رشيد في معمارية هذه الرواية متجلية تماماً، فرشيد شخصية كلاسيكية، يدافع عن المعتقدات الإسلامية والقيم الاجتماعية التي تربى عليها آباؤه وأجداده منذ عصر الجاهلية، ولذلك كان «رشيد» رشيداً، أو هكذا شاء له الأنصاري.

أما فريد فلاسمه دلالة أخرى، عند الكاتب، فهو، أي فريد، المتميز في شأن من شؤون الحياة، ولكنه تميز لا يحبذه الأنصاري حتى وإن تحركت هذه الشخصية في إطار هذا المعنى، وإن كان للفظة فريد في اللغة معانٍ أوضحها أنه منفرد أو وحيد في أمر من الأمور(5)، وإذا عدنا إلى الرواية وجدنا أن المؤلف قد اختار الاسم بعناية فائقة ليبين مدى التهور الذي تتسم به شخصية فريد، وكأنه يشير إلى أن مثل هذه الشخصية – والحمد لله – فريدة ونادرة في بيئتنا ومجتمعاتنا، فقد جرفته نزواته إلى أن يسافر بحجة طلب العلم إلى بلاد تختلف بعاداتها وتقاليدها ومعتقداتها عن بيئته ومجتمعه، فعاش في باريس حياة فيها كثير من التهتك والجنون، وأغرته الحياة اللاهية دون أن يتنبه للعواقب. إذ طرد من الجامعة، وعمل بعد ذلك في مسح الأحذية، ثم كانت نهايته صريعاً في إحدى حانات باريس(6). وهكذا انتصر الأنصاري لحضارته الشرقية العربية الإسلامية، بأن أنهى بطله الثاني نهاية مأساوية ليبين من خلال تعليمية واضحة أن التمسك بالعادات والتقاليد حق ودرع حصين، وأن اختراق العادات والتقاليد قد يودي بصاحبه كما حدث مع بطله فريد.

ويمكننا أن نخلص أخيراً إلى أن الروائي كان يمسك بخيوط اللعبة الروائية بيديه، ويقدم نصائحه وعظاته وتعاليمه، وهو يعرف عن الشخصيات كل شيء، يعرف عن مصيرها ومستقبلها أكثر مما هي تعرف، ويتدخل أيضاً في شؤونها الداخلية، فيرسم إحساساتها، كما تبدو له، ولذلك كانت شخصية رشيد مثالية كل المثالية في تصور المؤلف، نقاها وخلصها من كل الشوائب لتخرج إلى القارئ ناصعة بريئة من الخطأ. أو كأن رشيداً هو البطل الأسطوري عند الأنصاري، وعلى النقيض من ذلك كانت شخصية فريد، فقد تجمعت السلبيات في هذه الشخصية، بالرغم من أن الشخصيتين ابنان لأب واحد، ناهيك عن أنهما توأمان، لكن الكاتب أراد أن يضع كلاً منهما في موضع مختلف عن الموضع الآخر، ومن هنا كان الأنصاري يرسم شخصيته بالطريقة التقليدية التحليلية فنياً. أما عن أسلوبه فقد كان تقليدياً من حيث استخدام السرد من خلال فعل الماضي وضمير المفرد الغائب «هو».

بنية الشخصية في روايتي « حامد الدمنهوري » :

في رواية «ثمن التضحية» لحامد دمنهوري التي صدرت عام 1948م، وقد دارت أحداثها بين مكة المكرمة والقاهرة . تطالعنا شخصية أحمد. هذا الاسم العلم الذي أطلقه الدمنهوري على بطل روايته، واستخدمه لأنه أعرف أنواع المعارف، كما يرى الدكتور طه وادي(7)، نجد هذه الشخصية في بناء ذات دلالة، فأحمد من الحمد والمحامد، وهو من الأسماء الدينية النبيلة، وحسبنا به شرفاً أنه من أسماء الرسول محمد – صلى الله عليه وسلم – ولذلك نجد أن هذا الاسم العلم لم يمر عبثاً، ولم يطلق على هذه الشخصية عفواً، وإنما وجدناها شخصية تتسم بالنبل والوفاء والصدق، فقد تعرف أحمد إلى شقيقة زميل مصري له يدعى مصطفى لطفي، وتدعى «فائزة» ابنة المحامي لطفي بيه، فتاة في السادسة عشرة من عمرها، جميلة مثقفة

استطاعت أن تستلب لبه لكنها لم تستطع أن تهيمن على عقله، فقد تعهد لوالده وعمه من قبل بأن يرتبط بفاطمة ابنة عمه عبدالرحيم، ولذلك عاش صراعاً شديداً، وداخلياً بين عقله، فرأى أن من واجبه أن يعود إلى مكة المكرمة، وأن ينهي علاقاته بفائزة، وهكذا انتصر العقل على العاطفة، وعاد أحمد إلى مكة المكرمة ومجتمعه وعقله. ويمكن أن تمثل هذه الشخصية البطولة الكلاسيكية، أو التقليدية، فالبطل ينتمي إلى مجتمع محدد، يشترط عليه أن يلتزم بقواعده وقوانينه وعاداته، ولذلك لم يكن أحمد متحرراً، ولا هو منفلت من رواسبه التراثية والاجتماعية، وإنما اختار بملء إرادته أن يعود إلى مكة المكرمة، وإلى والده، وإلى فاطمة أيضاً، وأن يعود إلى أحضان المجتمع الذي خرج منه .

(... ست سنوات.... قضاها بعيداً عن أهله ووطنه، وهاهو ذا الآن في خطوة واحدة يعود إلى دنياه التي تركها، وذكرياته التي أودعها كل شبر من تربة هذه الأرض. وبنظرة إلى وجوه العابرين استعاد ذهنه صورة مدينته التي بعد عنها سنوات طويلة، وأشد ما كانت دهشته حينما تراءت له شوارعها أضيق مما يذكرها، والمنازل أقل ارتفاعاً، وأضأل حجماً، مما تركها)[8].

ويتحرك أحمد في عالمه الروائي ضمن عالمين يتأثر بهما، ففي مصر كان يتحرك ضمن عالم يختلف بعض الاختلاف عن عالمه في مكة المكرمة، فهو عالم فيه شيء غير قليل من الحرية، ففي منزل صديقه مصطفى حين كانا يذاكران معاً طلب كوباً من الماء، وسمع بعد لحظات وقع خطوات تقترب من الباب، وانفتح الباب ووقف مرتبكاً لا يدري ماذا يقول.

(رأى أمامه فتاة بيضاء اللون، قدر لها من النظرة الأولى ستة عشر عاماً، في سن «فاطمة». وفي عينيها تلك النظرة الهادئة، التي تبث الاطمئنان في النفس الحائرة، وتبعث الراحة في النفس القلقة نظرات «فاطمة» التي لا ينكرها ..)[9] وأصيب نتيجة لذلك بمفاجأة ضخمة، لكنها جميلة ورقيقة، فقد

اكتشف أنه يعيش ضمن عالم مختلف عن العالم الذي يعيشه في مكة المكرمة، هنا في القاهرة شيء من التحرر، وشيء من الانفتاح، وهناك الالتزام بعادات وتقاليد مختلفة، وهذه الفتاة " فائزة " تقرأ لرواد الأدب العربي، توفيق الحكيم، وأحمد شوقي، وتقرأ الرواية والشعر والمسرح، وتُحاور وجهاً لوجه أحمد فيما تقرأ، ويشجعها على ذلك أخوها مصطفى، كما أنها تدرس لغات أخرى، ولها نصيب وفير في الرسم والفنون الجميلة(10).

أما شخصية «إسماعيل» في رواية «ومرت الأيام» لحامد الدمنهوري التي صدرت عام 1963م، فهو ابن لأسرة سعودية توفي عائلها، فأخذ يعمل في وزارة المالية، والتقى بتاجر لبناني وقابل ابنته «سلوى» التي أحبته، مع أنه كان على علاقة حب مع جارته «سميرة» في مكة المكرمة، لكن «سميرة» تتزوج وتطلّق من زوجها، وتموت «سلوى» في لبنان، ويظل إسماعيل دون زواج، ويغادر المكان إلى جهة مجهولة .

وهنا نجد المؤلف يقدم لنا صورة واقعية عن شخصيته التي اختارها للبطولة، والصورة متكاملة بصفاتها الجسدية والنفسية والاجتماعية، فهو فتى أسمر نحيل، ذو حس مرهف، يقرأ خارج نطاق الكتب المدرسية، صاحب بيان وفصاحة وصوت شبيه بالموسيقى، وهو فتى خيالي يسعى إلى تحقيق ذاته(11).

أما أهم صفاته النفسية، فهي أنه صاحب قرار، يتخذ قراره بمساعدة والدته التي كانت تعمل من أجله، وأجل أخيه الصغير منصور، وهو صاحب قرار أيضاً حين يذهب إلى العم محمد ليستفسر عن تاريخ أسرته، فقد كانت هذه الأسرة ذات مكارم، وكان جده ثرياً من أثرياء مكة، وتاجراً يشار إليه بالبنان، ويقصده أصحاب الحاجات(12)، وهو صاحب قرار أيضاً حين فاتح إسماعيل أمه برغبته في مصارحة صديقه كمال بأنه يعتزم أن يخطب شقيقته «سميرة»(13)، كما كان صاحب قرار حين أدرك أن والد «سميرة» يماطل بجوابه على طلبه، للفروق المادية بين الأسرتين في تلك الأيام، وهذه الصفات

تؤكد ما قلناه سابقاً من أن الروائي السعودي في هذه المرحلة كان يرسم شخصياته – أو على الأقل – شخصيته الأساسية كما يشاء.

استحضار الدمنهوري لرواية « زينب » لمحمد حسين هيكل:

إن القارئ يعجب للشبه الكبير بين شخصية إسماعيل في هذه الرواية، وبين شخصية حامد في رواية «زينب» لمحمد حسين هيكل، وهي أول رواية فنية في الأدب العربي الحديث، فقد كان إسماعيل متردداً بين حبه لسميرة في مكة المكرمة، وسلوى بنت التاجر اللبناني، وكذلك كان حامد متردداً بين حبه لزينب الفتاة الفلاحة الفقيرة، وعزيزة ابنة عمه، وقد تزوجت عزيزة وضاع حامد في نهاية المطاف في رواية «زينب»، وهذا ما جرى أيضاً لإسماعيل، فقد تزوجت سميرة وتوفيت سلوى، وضاع إسماعيل أيضاً، لكن الفرق بين الشخصيتين أن حامداً كان مدللاً، وكان الدلال سبباً في ضياعه، في حين أن إسماعيل كان يعتمد على نفسه، وينجح باستمرار في أعماله.

ويرى أحد الدارسين أن قلق حامد ينبع في رواية «زينب» من عجزه عن تحقيق عاطفة الحب التي تهفو إليها نفسه[14]، وأن إسماعيل موزع بين عاداته وتقاليده، وبين العادات والتقاليد في بعض البلدان العربية، فقد تداعت إلى ذهنه صور الزواج في بلده من جراء مقابلة في منزل والد سلوى بينه وبين سليم وذويه، وقد جاءوا بقصد خطبتها لسليم، فكان الحوار التالي بين إسماعيل وسلوى:

(... لتكن كما هي في بلدي، لقد تزوج جدي دون أن يرى جدتي قبل «الشرعة»، وأبي كذلك لم ير أمي إلا على كرسي «النصة»، ومع ذلك فقد كانوا سعداء.

فتساءلتْ :

– أي سعادة تعني، وسعادة من منهما؟.

فقال:

- سعادة الاثنين، وسعادة البيت.

فقالت متسائلة وهي تضحك :

- وشباب اليوم في بلدك، هل يرتضون هذا الأسلوب في الزواج وهذا النوع من السعادة؟.

وسكت.

استطردت:

- أغلب ظني أن معيار السعادة في نظرهم قد تغير، فرد عليها بقوله:

- العصر قد تغير فتغيروا معه، لقد اتجه أكثرهم إلى الخارج.

فعادت تقول :

- وليس كلهم سعداء، ليس المهم أن تراها وتعجب بها، وإنما المهم أن تتقارب الطبائع، وتتفق الاتجاهات، لقد كان الزواج عندكم كورق اليانصيب...(15).

يكشف هذا الحوار عن الفروق الاجتماعية التي تربى وعاش فيها كل من الشخصيتين، إسماعيل وسلوى، فهما من مجتمعين متفاوتين في النواحي الاجتماعية في العادات والتقاليد والروابط الاجتماعية وسواها.

وقد تكشفت لنا شخصية إسماعيل من خلال هذه الرواية التقليدية ذات الحركة الزمانية المتصاعدة المتتالية التي تناولت حياة إسماعيل من الصغر إلى أن أصبح رجلاً قد أدركته الأيام، وهو شخصية رئيسية نامية متحولة بالأحداث، تتأثر بما يجري، وتؤثر فيه، دون أن تكون هذه الشخصية معقدة.

بنية الشخصية في رواية « البعث » :

أما شخصية البطولة في رواية «البعث» لمحمد علي مغربي التي

صدرت في طبعتها الثانية عام 1983م. فقد اختار لها المؤلف اسم أسامة، وهو فتى سعودي جاد كل الجدية، أخذ يبحث عن سبيل للعلاج فلم يجد حينذاك في بلاده المشفى المناسب، لذلك شرّق إلى الهند بعد أن توكل على الله، وعاش فترة على ظهر السفينة التي كانت تحمله إلى تلك البلاد، وكان من ركاب الدرجة الأولى، ومعظمهم من الأوروبيين، وقد لاحظ بعض السخرية المتخفية من ملابسه العربية الفضفاضة، ومن طريقة تناوله للطعام، ولما وصل إلى الهند تعرف على بعض المسلمين هناك، الذين اهتموا بهذا العربي القادم من بلاد الإسلام، وبخاصة الشيخ عثمان الذي أولى الشاب كل رعاية واهتمام. عاش الفتى فترة في مدينة كراتشي، وتنقل بالقطارمن مكان إلى آخر، فمر بقرى ومدن صغيرة إلى أن وصل إلى المشفى الذي سيعالج فيه .

وكان أسامة مثالاً للأخلاق العربية الأصيلة من جهة، وللتعاليم الإسلامية من جهة أخرى، فقد برهن للهنود أن هذا الحجازي الزائر يمتلك نفساً كريمة وأخلاقاً نبيلة، وهناك تعرف على فتاة تدعى «كيتي» فأحبها وأحبته، واستطاع أن يقربها إلى الإسلام، وأن يشرح لها مبادئ دينه السمحة، واحترامه للروابط الزوجية، ولذلك دار هذا الحديث بين كل من أسامة وكيتي:

(.. قال أسامة: اعلمي يا عزيزتي ... أن رسولنا – صلوات الله وسلامه عليه – يقول: «لا فضل لعجمي على عربي، ولا لأبيض على أسود، إلا بالتقوى. كلكم لآدم وآدم من تراب». لقد سوى الإسلام بين الناس وأزال الطبقات بتعاليمه السمحة الكريمة، فأنا إن استرشدت بديني في أمرك لوجدت منه العضد والسند .

قالت الفتاة : فإني ما سمعت كاليوم حديثاً عجباً.

قال الفتى – وقد سر بما رأى من إصغائها إليه واستجابتها له

أما الفقر، فإنني أولاً لست بالغني، بل لو كنت غنياً وكان لي ملء

الأرض ذهباً لما عدلت بك امرأة في الوجود. ليس الزواج يا عزيزتي تجارة أوراق مالية حتى ندخل فيه حساب الغنى والفقر والثروة والعدم. إن الزواج شركة حياة، شركة معنوية يشارك فيها قلبان وتتحد فيها روحان فما دخل العقار والدينار، والزرع والضرع ؟ قالت الفتاة: فإني أريد أن أعرف أيضاً رأي دينكم في الفقر؟

قال الفتي – وقد زاده استفسارها واهتمامها تدفقاً –

أما ديننا فهو دين الفقراء والمساكين، وما أنصفت ديانة سماوية، أو شريعة أرضية، الفقراء كما أنصفتهم ديانتنا..)[16].

ولما سألها إذا كانت تقبل به زوجاً استفسرت عن قضية الحجاب الذي ما وضعته يوماً على وجهها فكان هذا الحوار.

(... قالت: فإني أعدك أن يكون جوابي قريباً، ولعلك تعرف أن لوالدتي في هذا الأمر شأنا غير شأني، ولكن قل لي بالله هل تفرض عليَّ هذا الحجاب الثقيل الذي تتحدث عنه إذا ما صرت لك زوجاً؟ قال: أما إن كنا هنا فلا، وأما إن ذهبنا إلى بلادي فنعم.

قالت ولكني لا أطيق هذا الحجاب الذي ما وضعته يوماً على وجهي.

قال: لست أول من يحاول الاعتياد على شيء لم يألفه، فإن كثيرات من النساء يفدن إلى بلادنا مع أزواجهن ولكن في بلادهن كما أنت الآن، ولكنهن بحكم وضع البلاد وعاداتها يتخذن الحجاب ويحرصن عليه، حرصاً على كرامة أزواجهن ومراعاة لعادات البلاد التي ينزلنها واحتراماً لأخلاق أهلها، بل إني عرفت واحدة منهن تتفانى في ذلك حتى تزيد عن نساء الحجاز أنفسهن .

قالت: فإن هذا هو ما يسميه غوستاف لوبون «حمى الجماهير».

قال: نعم هو شيء من ذلك يا كيتي العزيزة...)[17].

وهكذا نجد أن هذه الشخصية التي رسمها لنا محمد علي مغربي شخصية باهتة الملامح إلى حد ما، وهي شخصية ضمن رواية تعليمية، الأهمية فيها للحدث، والغاية أخلاقية، ولذلك كانت الشخصية الرئيسة مسطحة، مع أنها ذات ثوابت وأسس قوية جداً.

بنية الشخصية في روايتي «أحمد السباعي»:

يقدم أحمد السباعي شخصيته الرئيسية «فكرة» في روايته «فكرة» التي صدرت في طبعتها الأولى في القاهرة عام 1948م، وهي شخصية نسائية أولاً تعيش ضمن أحداث متتالية قريبة من الطابع الرومانسي، وتتجول «فكرة» من مكان إلى مكان في قرى شمال الطائف، والمروج المتصلة بها، وفي الغاب، ووادي العقيق، وفي طريق القوافل، وتظل «فكرة» قريبة إلى «سالم» الذي يتعرف عليها مصادفة، ثم تظهر له في نهاية المطاف أنها شقيقته التي ضاعت منذ اثنين وعشرين عاماً، وقد تعرفت عليها العمة حين ساقت «فكرة» قدماها إلى دار آل عامر في مكة المكرمة ودار بين «فكرة» و«العمة» هذا الحوار:

(... كنت سمعتك تتحدثين عن ابنة لأخيك فقدتها في طريق الطائف، ولم يتصل بك خبرها.. فهل كانت لها ملامح خاصة تعرفينها بها فيما لو رأيتها؟؟.

- إنها فقدت في أوائل عامها الثاني، وليس لطفلة في تلك السن ملامح يمكن التعرف بها على شخصها! وبفرض ذلك.. فمن المستحيل أن تبقى محتفظة بملامحها فيما لو وجدت، فإن مرور اثنتين وعشرين سنة كفيل بكل تغيير في ملامحها، وشكلها وتكوين جسمها!!

- وإذا تركت هذا جانباً أليس في استطاعتي أن أعرف الحقيقة من الملابسات التي تفقد فيها ابنة من أحضان أبويها المسافرين.

– إن الملابسات في ذلك الظرف، كانت كأنما قد أعدت إعداداً .. فقد كنت وأبواها مسافرين إلى الطائف في قافلة طويلة من أقاربنا وجيراننا وبني عمومتنا، وكنا نزولاً ليلتها في (السيل) من محطات الطائف، وغدونا مصبحين إلى رحالنا، وليس للبنت من فرط دلالها قاعدة فيما يختص بركوبها، فهي أحياناً في حجر أمها، وأحياناً في حجر أبيها، ومرات قليلة موزعة بين شقادف نفر عزيز علينا من أقاربنا، وكان نظام القافلة يجعل شقدف الأم في الطليعة، ثم تتقاطر العير الخاصة بالأحمال بعده، ثم يأتي على إثره شقدفان لجماعة من بني عمنا من غير الأقارب الذين ذكرت، ثم يأتي على إثره الشقدف الخاص بي وأخي، ويتقاطر بعده غيره من جمال الأحمال أو الشقادف، فيقضي الوضع أن يفصل بين شقدفنا وشقدف الأم بعض جمال للأحمال والشقادف، ويفصلنا عن أقاربنا بعض جمال لأبناء العم)[18].

وإذا «فكرة» هي «آسيا»، وإذا هي أخت «سالم»، ولذلك أنهى السباعي روايته بهذا السرد الذي يتضمن في داخله الحوار الضمني، ومن أهمه أن العمة تذكرت علامة في أحد ساقي ابنة أخيها، وقالت:

(.. لدي شخصياً علامة لا تقبل الشك.. فقد كان في أحد ساقيها مما يلي الركبة، شامة مستديرة في حجم غير طبيعي يميل في لونه إلى الحمرة، وأعتقد أن مثل هذه العلامة لا يتناولها الزمن، وإذا تغير شيء من لونها فإن موقعها لا يناله التغيير، كذلك حجمها سيبقى فارقاً بينها وبين كل شامة طبيعية .

ورأت «فكرة» نفسها تكشف عن ساقها وتشير بيدها إلى الجزء الذي يلي ركبتها وهي تقول: «ألا يمكن أن تكون الشامة قريبة من هذه!!».

وكانت شامة «فكرة» قد استدارت في حجم أكبر من الحجم الطبيعي، وضرب لونها بين الحمرة والصفرة.. نظرت إليها السيدة العجوز نظرة كانت

فارقاً بينها وبين السمت الهادئ والجلسة الوقور، فقد ندت منها صرخة عالية ثم ألقت بنفسها عليها وهي تصيح:

«وابنتاه... إنها ابنة أخي الغالية»

ودخل سالم على صوت الضجة .. فإذا «فكرة» صديقته بين مسارح الوديان ومصاعد الجبال ومسارب الكهوف، تنطوي بين أحضان عمته وسيل من القبلات ينثال على جبينها ووجنتها.

وصاحت العمة: «إنها أختك يا سالم.. أختك آسيا من أبيك وأمك.. إنها أختك ولا عبرة بكل ما قلنا لك عن وفاتها» فما ملك سالم أن اندفع إليها وانهال على رأسها وجبينها لثماً وتقبيلاً... ورأى نفسه يجمع أصابعه في أسفل ذقنها ويرفع وجهها في أناة رقيقة حتى يصافح عينيه المترقرقة بدمعة حارة، ثم يقول لها:

(.. هنا أخوك.. هنا أخوك يا آسيا وليتني أعرف الماكر الذي أطلق عليك «فكرة» لأحاسبه على إمعانه في التضليل...)[19].

وفكرة هذه الشخصية النسائية البطلة تشبه إلى حد بعيد أبطال الحكايات الشعبية بما تواجهه من أحداث، وبما تتمتع به من شخصية متفتحة وناضجة وهي ابنة البيئة التي مرت بها الأحداث، حتى إن أحد الدارسين يرى أن «الغاب» في هذه الرواية كائن مثالي مساند لفكرة الشخصية الرئيسية في الرواية، وليس من المبالغة أن نقول : إن الغاب هو الشخصية الرئيسية الثالثة بعد فكرة وسالم[20].

ونتوقف عند شخصية «أحمد» الذي اختاره أحمد السباعي بطلاً لروايته، لما يمكننا أن نطلق عليه مجازاً مصطلح رواية، وهي رواية «أيامي» التي صدرت في طبعتها الأولى في القاهرة عام 1374هـ، وكانت في طبعتها الأولى والثانية بعنوان «أبو زامل»، ثم غير العنوان في الطبعة الثالثة التي صدرت في مكة المكرمة عام 1390هـ . إلى «أيامي» وهي أشبه بالمذكرات

اليومية التي تتناول حياة المجتمع السعودي ومشكلاته اليومية في مرحلة كتابة الرواية[21].

التشابه بين « أيامي » لأحمد السباعي و« الأيام » لطه حسين:

والحقيقة ينبغي أن نتنبه إلى قضية مهمة، وهي أن نربط ما بين «الأيام» لطه حسين، و«أيامي» لأحمد السباعي، فكلاهما سيرة ذاتية، وكلاهما يمثل المؤلف في طفولته، ثم إن بطل «أيامي» يدعى «أحمد» ومؤلفها «أحمد» وهو يروي لنا طفولة «أحمد» في الكتاب، وينتقل به إلى مرحلة أبجد هوز، ويصف في أثناء ذلك طريقة التعليم في الكتاتيب، وطريقة قبول الطلاب في الصفوف، ثم كان يصف زملاءه الطلاب، وما يصدر عنهم من أفعال، فعباس مثلاً يصفه بأنه شيطان الفصل، وينتقل بعد ذلك إلى مدرسة أكثر رقياً، ثم يصل إلى مرحلة المراهقة ويسميها «الطيش».

ومادام هذا العمل قريباً من السيرة الذاتية، إذاً لا بد أن يسرد البطل الأحداث بضمير مفرد المتكلم، وهذا ما نجده في فصول هذه الرواية السبعة عشر، فهو في «نقطة تحول» المقطع (15) يصف لنا كيف كانت البلاد تستضيء بالزيت، وكان التعليم فيها بدائياً يقول في بداية هذا المقطع :

(ودام عملي في الدكان إلى شهور كنت أشعر أثناءها أنني في حاجة إلى تجديد رأس المال كلما تقدمت الأيام بي، وكنت قد اطلعت في بعض ما أقرأ على نبذة طريفة يصف أحد الأدباء فيها جاراً له يحاول التجارة عبثاً فقال: «إنه لو تاجر في الزيت لمحا الله آية الليل».

وليس مجهولاً أنهم كانوا يستضيئون بالزيت، فلم يستبعد الأديب الظريف أن يمحو الله آية الليل لو تاجر جاره الفاشل في زيت الاستصباح؛ ولا أنكر أنني كنت لا أتذكر هذه الطرفة حتى ينتابني الخوف من أن تأمر الحكومة بمنع تعاطي الشاي إكراماً لحظي العاثر في ما أتاجر، ولكن الحكومة كانت أعدل من أن تعلن مثل هذه الأوامر؛ ومع ذلك فقد أبى حظي

إلا أن يعاكسني في إصرار، وأبت الصدف إلا أن تشاكسني، إذا كان موضوع الحظ لا يزيد عن خرافة لا ظل للحقيقة فيها.

وأشرق دكاني في أحد الأيام بإشراقة زميل قديم رأى أن يزورني بعد تباعد طويل، وكان في زيارته ما يصح أن أسميه بنقطة التحول. فقد رأى وفاؤه أن ينقذني من حياة التبلبل التي أعيشها إلى حياة أخرى، لا أقول إنها كانت سعيدة، ولكني أقول إنها كانت خالصة من شوائب القلق بالرغم مما فيها من إقلال.

قال زميلي: ألست من حفاظ القرآن فيما أذكر، قلت: وإنني من مجوديه، ودارسي أحوال الغنة وأحكام المد فيه.

قال: وما رأيك إذا أضفناك إلى المدرسة التي ندرس فيها، كمعلم للقرآن..؟

فأطرقت رأسي في هيئة المفكر الذي لا يريد أن يجازف بترك تجارته الرابحة إلى الوظيفة، قبل أن يقلب وجوه الرأي، ويزن الملابسات بأدق ما عرفت به موازين الرأي، ثم اعتدلت وشرعت أطيل النظر إليه في تخابث، وأنا أكاد لفرط سروري أن أنهال على راحته لثماً وتقبيلاً..)[22].

وهكذا أصبح أحمد معلماً، ثم نال كرسي الأستاذية في المقطع (16) وكان يصف التعليم والعلاقات التي تربط الأساتذة بعضهم ببعض، ثم يتوصل في المقطع الأخير إلى انتقاله للعمل في الصحافة والأدب، ويذكر بعضاً من الأدباء الشباب الذين لمعوا في تلك الفترة في مكة المكرمة، فيقول:

(... في هذه الفترة المبكرة لمع في مكة المكرمة من شبابنا الأساتذة محمد سرور الصبان، عبد الوهاب آشي، محمد سعيد العامودي، جميل مقادمي، عمر عرب، حسين نظيف، كانوا يتحلقون حول الشيخ محمد سرور، فقد كانت له مكتبة في الشارع اليوسفي لبيع الكتب الأدبية، وكان له مركاز في ردهة المكتبة يجمع بعضهم أحياناً، كما كان بيته في المسفلة مجمعاً

لسمرهم في أكثر الليالي، كما كانت للشيخ حسين نظيف خلوة عند باب العتيق تجمعهم في بعض ساعات النهار، وتتابع ظهور الأسماء في مكة لتضاف إلى ما قدمت، وليكونوا جميعاً ما نسميه بالرعيل الأول، فكان الأساتذة محمد حسن فقي، حسين سرحان، أحمد غزاوي، وأحمد العربي، عبد السلام عمر، أمين عقيل، عبد الله فدا، حامد كعكي، عزيز ضياء، ثم محمد سعيد عبد المقصود وأخيراً أحمد سباعي إذا قبلوا إضافته لأسمائه..)[23].

وهكذا يظل يذكر هذه الأسماء وسواها إلى أن يتوصل إلى صحيفة «صوت الحجاز» والعمل بها محرراً ثم مديراً عاماً لها، وما صادفه فيها من أحداث لها صلة بالعمل الصحفي.

ومع ذلك تظل هذه الشخصية بعيدة عن أن تكون شخصية روائية بما تحمله كلمة رواية من تناغم بين الشكل والمضمون، بين الصورة والألفاظ، وذلك لأن هذه الشخصية شبيهة بأية شخصية نمطية لا تمتلك صفات خاصة بها.

وهكذا نجد أن الشخصية في الرواية السعودية في مرحلة البدايات التي نستطيع تحديدها بالفترة الزمنية من 1349 إلى 1380هـ. كانت شخصية عادية قريبة كل القرب من الواقع، ولم يستطع هؤلاء الروائيون أن يرتفعوا بها إلى مصاف الشخصية الروائية المعقدة النامية[24] التي تجذب الأنظار إليها بما فيها من غنى وتعقيد وثراء، وهي تحمل دلالة واحدة، إما أن تكون خيرة، وإما أن تكون شريرة، إما أن تكون جميلة، وإما أن تكون قبيحة، فهي لا تحمل في داخلها طابع الثنائيات والتعدد، ولذلك كانت طيعة في يد صانعها الذي يحملها أفكاره ومواقفه ورؤاه، لينتقل بها من مكان إلى مكان، وهي شخصيات لم تستقل عن مؤلفيها، ولم تستطع الخروج على إرادت كتابها. الأمر الذي يجعلنا نكاد نجزم بأن الروائيين في هذه الفترة الزمنية كانوا يرسمون شخصياتهم كما يشاءون، من خلال الطريقة التحليلية ومن خلال

التخطيط الأولي لأحداث الروايات ومكانها وزمانها وشخصياتها. كما أن لغة الرواية وتقنيات السرد في هذه المرحلة كانت بسيطة غير معقدة، وقريبة من وعي المتلقي، وهي تعكس المستوى الثقافي للمتلقي.

ولسيطرة الروائي في هذه المرحلة على شخصياته سيطرة تامة وتدخله في رسم أبعادها ومعرفته بكل دقائقها، آثرنا التركيز في هذا البحث على بنية الشخصية، ولا نعدو الحقيقة إذا قلنا إنها شخصيات أسيره لإرادات الروائيين، فكانت حقيقة بالدراسة في هذا البحث، وإن كنا لا ننكر أن عنصر دلالة اسم الشخصية قد استأثر بجزء كبير من الحديث هنا، فإننا نؤكد أن ذلك راجع إلى إيماننا بأن الروائيين، أو بعضهم، في هذه المرحلة كانوا يرون لاسم الشخصية دلالة معنوية في سياق روايتهم، وهو ما جعله يبدو أكثر وضوحاً في ثنايا هذا البحث.

الهوامش

1) انظر، الأنصـاري، عبد القدوس، التوأمـان، دار المنهل للصـحافة والنشـر المحدودة، الطبعة الثالثة 1994م، ص 60.
2) المصدر نفسه، ص 67.
3) المصدر نفسه، ص 46، 47، 48.
4) انظر، ابن منظور، لسان العرب (رشد).
5) المصدر نفسه، (فرد).
6) التوأمان، ص 76.
7) وادي، د. طه، في نقد الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989م، ص 28.
8) الدمنهوري، حامد، ثمـن التضحيـة، دار الفكـر، الريـاض، الطبعـة الأولـى1959م، ص 339-340.
9) المصدر نفسه، ص 236 -237.
10) المصدر نفسه، ص 252-255.
11) الدمنهوري، حامد، ومرت الأيام، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولى 1963م، ص 18.
12) المصدر نفسه، ص 30.
13) المصدر نفسه، ص 86 -88.
14) انظر، بدر، د. عبد المحسن طه، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (1870-1938م) طبعة دار المعارف، القاهرة، الطبعة الخامسة، ص 329.
15) ومرت الأيام ، ص 214.
16) مغربي، محمد علي، البعث، شركة تهامة، سلسلة الكتاب العربي السعودي، رقم (81) عام 1403هـ، جدة، المملكة العربية السعودية، ص 97-98.
17) المصدر نفسه، ص 102.
18) السباعي، أحمد، فكرة، دار الصافي للطباعة والنشر، الطبعة الثانية 1989م ، ص 153.
19) المصدر نفسه، ص 156-157.
20) الملا، أسامه محمد، أثر المكان في تشكيل الرواية السعودية لدى جيل الرواد، رسالة ماجستير، مخطوطة، جامعة الملك فيصل 1419-1420هـ، ص 28.
21) القحطاني، سلطان، رواد الرواية الفنية في المملكة العربية السعودية، مجلة قوافل، السنة الرابعة، العدد الثامن 1997م، ص 77.

22) السباعي، أحمد، أيامي، الطبعة الأولى، جدة، المملكة العربية السعودية، 1402هـ، ص 82 -83.

23) المصدر نفسه، ص 101.

24) انظر، عباس، د. نصر محمد، البناء الفني في القصة السعودية المعاصرة، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، 1403هـ/1983م، ص 32.

مصادر البحث

1) ابن منظور، لسان العرب، طبعة دار المعارف، جمهورية مصر العربية، تحقيق عبدالله على الكبير، وآخرين .

2) الانصاري، عبدالقدوس، التوأمان، دار المنهل للصحافة والنشر المحدودة، الطبعة الثالثة، 1994م.

3) بدر، عبدالمحسن طه، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (18700-138) دار المعارف بمصر، الطبعة الخامسة، 1992م.

4) الدمنهوري، حامد، ثمن التضحية، دار الفكر ، الرياض، الطبعة الأولى، عام 1959م.

5) الدمنهوري، حامد، ومرت الأيام، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولى، 1963م.

6) السباعي، أحمد، أيامي ، الطبعة الأولى ، جدة، المملكة العربية السعودية. 1402هـ.

7) السباعي، أحمد، فكرة، دار الصافي للطباعة والنشر، الطبعة الثانية، 1989م

8) عباس، د. نصر محمد، البناء الفني في القصة السعودية المعاصرة دراسة نقدية تحليلية، طبعة دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، 1983م

9) القحطاني، سلطان، رواد الرواية الفنية في المملكة العربية السعودية، مجلة قوافل، السنة الرابعة، العدد الثامن، 1997م.

10) مغربي، محمد علي، البعث، شركة تهامة، سلسلة الكتاب السعودي، رقم 81 عام 1403هـ، جدة، المملكة العربية السعودية

11) الملا، أسامه محمد، أثر المكان في تشكيل الرواية السعودية لدى جيل الرواد (1349-1380هـ) رسالة ماجستير، مخطوطة ، جامعة الملك فيصل 1419-1420هـ.

12) وادي، د. طه، دراسات في نقد الرواية، دار المعارف بمصر، 1989م.

جنـون، وأسرار، وسرد كثيف

قراءة في ثلاث روايات

عبدالله إبراهيم

1. منزلة القراءة:

تحتل قراءة النصوص الأدبية اليوم منزلة كبيرة في المناهج النقدية الحديثة، وقد تولّدت عنها مناهج خاصة تعنى بآليات القراءة، وكيفيات التلقي. ومعلوم بأن نظريات القراءة مرّت بمراحل ثلاث أساسية، تمثلت الأولى بتركيز القراءة على السياقات التاريخية والثقافية للنصوص وللمؤلفين، وهو ما أظهر إلى الوجود المناهج الخارجية التي انصبّ اهتمامها على صلة النص بالمرجعيات الحاضنة له، ومن هذه المناهج: الاجتماعي، والتاريخي، والنفسي. وبعد أن استنفدت هذه المرحلة رهاناتها، انتقلت القراءة إلى النصوص الأدبية، فعزلتها عن تلك المرجعيات، وانخرطت في تحليل سماتها الجمالية، وجرى استبعاد كل ماله صله بالسياق والمؤلف، ومثل هذه المرحلة المناهج الداخلية، ومنها: الشكلانية الروسية، ومدرسة براغ، والنقد الجديد، والبنيوية، وكان الهدف هو إنتاج علم أدبي من خضم الرسالة الأدبية التي يمثلها النص الأدبي. ثم ظهرت مرحلة ثالثة جرى

التركيز فيها على كيفية تلقّي النص، لأن المتلقي هو الذي يعيد إنتاج النص، مستفيدا من تجربته القرائية، ومن قيمة النص، وسياقه التاريخي، وهذه المرحلة أظهرت مناهج أخرى، منها: نظريات التلقي، والاستقبال.

وعلى الرغم من هذا التصنيف الأولي الذي عرفه النقد، فلا نعدم تداخل بعض أنماط القراءات، واستفادة بعضها من بعض، ويعود ذلك إلى أن النقاد على نوعين، نوع منكفئ على المنهجية النقدية التي يؤمن بها، فلا يرى لسواها قيمة، ويدافع عنها دفاعا أيدلوجيا، حدّ التطرف والغلواء، ويسفّه المناهج الأخرى التي لا يرى فيها إلا القصور والخلل، ونوع يريد التركيز على قيمة الممارسة النقدية وصلتها بالنص الأدبي، ولهذا يتخطّى التصنيفات المدرسية الضيقة، ويفيد من الكشوفات المنهجية، وهذا النوع عابر للمنهجيات المدرسية، ويمثل جزءاً من رهانات النقد، بوصفه ممارسة ثقافية تشكل مزيجاً مما يحمله النص، ويدّخره المتلقي.

ليس من الممكن ضبط الصلة التي ينبغي أن تربط القارئ بالنص، لأن العناصر المكونة للعملية الأدبية، وهي المؤلف وبيئته، والنص وخصائصه، والمتلّقي وسياقه الثقافي، في حالة حراك دائم، ومتفاعل، ومن المستحيل وقف الحراك، وتقديم توصيف نهائي للعلاقة، وقد جُرّد عن الزمان والمكان، لأن تلك العلاقة تتصف بطبيعتها المتحولة، وصيرورتها الدائبة، والأصعب من كل ذلك هو الحكم النهائي على أي من القراءات هي الصائبة، فالأولى تضفي على السياق قيمة بما يجعل الأدب علامة دالة على أهمية الحاضنة الاجتماعية له، فقيمته في كونه يحيل على الخلفية التاريخية الخاصة بعصره وبمؤلفه، والقراءة الثانية تنصرف إلى جمالياته الداخلية، وكشف مظاهره الأدبية، من ناحية الأسلوب، والبناء، والدلالة، والقراءة الثالثة تحاول التوفيق بين مضمرات النص، ومزاياه الكامنة فيه، واستعدادات المتلقّي التي هي خلاصة ثقافته وسياق عصره، مع التركيز على كيفية التفاعل بين الاثنين. لن ينتهي هذا النوع من الجدل في وقت قريب، مادامت نظريات النقد تتبنى

مفهوم حكم القيمة، والتفاضل، والتراتب، فهذا التنازع قديم، وسيظل لمدة طويلة مرافقا لكل نشاط نقدي نظري.

تشكل نظريات النقد في العصر الحديث تراثاً خصباً من التحليلات، والكشوفات، والفرضيات، والتوصيفات، والنتائج، ولعلها تمثل ثمرة من ثمار الجهد الفكري الذي انتهى إليه نقاد ومفكرون انخرطوا في صلب العملية النقدية، وأقاموا هذا الصرح الذي يمثل إحدى أهم انجازات العقل البشري في مضمار العلوم الإنسانية، ولا غنى لأحد عنه، فقد تمكّن النقد من فتح المسالك المجهولة للدخول إلى عالم التخيل الأدبي، وهو عالم مواز للعالم الحقيقي، ولا يقل أهمية عنه، لكن اكتشافه تعسّر، وتأخّر، فيما مضى الإنسان باكتشاف العالم الواقعي لاعتقاده بأنه أكثر أهمية ونفعاً، فيما العالم التخيلي ينطوي على وعود كثيرة، لأنه يمثل مستوى موازياً من الرموز، والإيحاءات، والمجازات، والعلامات. وكثير من الدراسات الحديثة تحذر من استبعاد القيمة المخيالية لكل من الواقع، والتاريخ، والأدب، والعقائد، والنظم الاجتماعية والسياسية، وأكثر مظاهر الاحتجاج على فكرة الحداثة هو أنها أعطت العقل دورا جعله يتحول إلى أداة قاطعة، لا تأخذ في الحسبان المستويات غير المرئية للعلاقات الإنسانية، وللآداب، وللأديان، وللتواريخ؛ ذلك أن فكرة المباشرة، والعملية، جرت الفكر الحديث، وبخاصة الفلسفي والعلمي، إلى جعلهما المعيار المحدد لقيمة الأشياء في الوجود، وجرى طمس متعمد لكل سيء سوى ذلك.

يفضي بي هذا المدخل السريع إلى تقديم قراءة مقترحة لثلاث روايات من شبه الجزيرة العربية، الأولى«العصفورية» لـ «غازي القصيبي»، والثانية «سمر كلمات» لـ «طالب الرفاعي»، والثالثة «الغيمة الرصاصية» لـ «علي الدميني». رغبت فيها، دون أن أكون متشدداً، الوقوف على الروايات المذكورة ضمن سياق متطور من التصورات الأدبية، ولا أدري إن كانت هذه القراءة حرّة فعلاً، أم أنها مقيدة بسلاسل غير ظاهرة بالنسبة لي، ففي الماضي كنت

مشغولا بالتحيزات المسبقة في قراءاتي، أي بالطريقة التي أقارب بها النصوص، وبالمناهج النظرية التي اهتدي بها في التحليل، وقد أنجزت عشرات البحوث والكتب، وألقيت مئات المحاضرات، في هدي تلك التحيزات، وربما تكون أصبحت جزءاً من طريقة التحليل والرؤية النقدية، لكنني منذ سنوات عزفت عن تقديم تلك الأطر المنهجية الجاهزة كشروط تمهيدية لكل قراءة أو تحليل، وأصبحت القراءة أكثر حرية، وفيها كثير من الشغف والجاذبية. في الماضي كنت أريد أن أرى دوراً لكل شيء أعمل به بداية من الرؤية النقدية، وصولاً إلى جهاز المفاهيم، أما الآن فقد أصبح كل ذلك مضمرا في العملية النقدية، وجزءاً من التحليل، ولست قادراً على ضبط السياق الخاص بهذه القراءة التي جاءت إثر حقبة من الهوس النظري بالنقد، فربما تحتمل ما لا أراه، ولكن الأمر الذي أستطيع تأكيده هو أن هذه الروايات هي جزء من الذخيرة الثمينة التي أنتجها المخيال السردي في شبه الجزيرة العربية، وينبغي على النقد أن يستكشفه.

2. حذار من الجنون:

ما الذي يتوقّعه القارئ من رواية تدور أحداثها كلّها في جلسة علاج تستمر عشرين ساعة في مصحة عقلية، يكون فيها الطبيب المعالج مستمعاً، والمريض هو المتحدّث؟. في كل الآداب السردية يتحدّث رواة عاقلون، إلا ما ندر. لم يأخذ أي روائي في حسابه أنه مقروء من مجانين. لا يقرأ المجانيين الروايات، إنما يقرأون العالم بطريقتهم الخاصة. إذن حيثما بحثنا، وتحرّينا، فمن الصعب العثور على نماذج ندلّل بها على هؤلاء الكتّاب والرواة، الذين يشهرون جنونهم، ويتباهون به. أقصى ما يطمح إليه قارئ هو أن يعثر على شخصية ثانوية مجنونة تظهر في فضاء السرد لتبرهن على قيمة الشخصيات العاقلة، وأهميتها.

هذه قاعدة سردية ذهبية جرى الأخذ بها دونما تدقيق، حتى دون

كيخوته، لم يكن مخبولا. في الواقع كان العاقل الوحيد في عالم استبدّ به ضيق الخيال، والتحيّزات السطحية، فبدا شبه مجنون، وهو ليس كذلك. كان دون كيخوته متشبّعا بقيم أخلاقية كبرى، أراد تطبيقها في عصر انحطّت فيه المروءة، والشهامة، والنجدة، والشجاعة، والصدق، فظهر شاذًا بين قطيع من الأنانيين، والجبناء. شُغل غازي القصيبي بهذا الموضوع، فتلبّسه، وتمكّن منه، وهو الخبير ببواطن الأمور. فكيف يقول قولته دونما شبهة، ويبدي رأيه دونما تعريض مقصود؟ بحث طويلا، وابتكر حلاً. اختلق شخصية اتفق العموم والخصوص على أنها رمز العقل، والدراية، ومنحها شهادات علمية، وخبرات كبيرة، وأطلق عليها تسمية «البروفسور».

حينما يطرق سمعنا هذا اللقب العلمي الرفيع نشنّف آذاننا متوقّعين أنه سيزودنا بنوادر الأفكار، وفرائد الآراء. يحرص كثيرون من حملة الشهادات العليا، والدرجات العلمية المتقدّمة، على هذا اللقب، فيكتبونه قبل أسمائهم، ويستشيطون غضبا لو خوطبوا بدونه، والمؤلف نفسه يحمل شهادة عليا، تؤهله أن يكون «بروفسوراً» إن لم يكن بالفعل. بلقب «بروفسور» تتوفر حماية كاملة للشخصيات ممّن هم دونهم. أي من أولئك المتطفلين، النزقين، الذين يترفّع عنهم «البروفسور» بمقامه، وعلمه، ودوره. ولكن ماذا نتوقع حينما تنقلب الأدوار، ويكون هذا «البروفسور» مجنوناً، هاذياً، مخلّطاً. ويكون القرّاء هم العقلاء؟ تنبثق مفارقة سردية كبيرة. تلك هي الحافزية السردية لرواية «العصفورية» لغازي القصيبي.

يدّعي العرب أنهم سادة العقل، وترادف كلمة مجنون، في الثقافة العربية، ألفاظ السبّ، والشتم، والانتقاص، حينما تطلق على شخص، فكيف يمكن الحديث من طرف مجنون عن تاريخ غريب من نوعه بين تواريخ الأمم لقوم يظنّون، ظنّ الجاهلية، أنهم مستودع العقل الكوني؟ يقترح القصيبي أن يُجرى هذا الحديث في مصحة عقلية، يتولاّه «بروفسور» يهذر به لعشرين ساعة متواصلة. والحال هذه، فرواية «العصفورية» قادتنا إلى دهاليز هذه

الفكرة الغريبة. هذا مكان لا صلة له بالجنون، إنه المكان الذي ينشط فيه العقل، ويتحرر من الكوابح الموجودة في خارجه.

للحديث عن العالم العربي، فلا أفضل من أن يلوذ المتحدّث بمصحة عقلية، ليدرأ عنه أية تهمة، ويتخطّى الحدود الحمراء، دونما خوف. فهذا هو المكان الذي تتوفر فيه شروط القول الصادق عن عالم خربته الأكاذيب، وهذا هو المكان الذي يصون حرية كلّ من يروم الحديث عن المجانين خارجه. لن يلقى القبض على عاقل في «مصحة عقلية» ويُتّهم بالخبل. يلقى القبض عليه حينما يكون خارج ذلك المكان، لم يُبعد عاقل أبدا عن مكان خاص بالمجانين، ولهذا فمن المباح للبروفسور أن يختار "مصحة عقلية" فيقدّم لنا راويته عن تاريخ أمته.

وبانعدام المخاوف، وتخطّي حدود التوجّس، يصبح من المتاح النظر بما تحتويه ذاكرة «البروفسور» عن أمته، يا للعجب العجاب من خزين ذاكرة تفتّحت خارج منطقة الخوف، لتعيد رواية خليط مذهل من الأحداث المتقاطعة والمتداخلة من التاريخ المعاصر على خلفية ساخرة تدمج النادرة بالطرفة، والفكاهة بالمفارقة، والمأساة بالملهاة، وتتخلّل ذلك انتقادات مرة، وأحكام نقدية، فيظل النص لصيقاً من هذه الناحية بمرجعياته التاريخية، لكن الحكاية بأجمعها تترتب في إطار تخيلي ينتهي باختفاء «البروفسور» إما في «عالم الجن» أو «عالم الفضاء» تاركاً «العصفورية» مكاناً لطبيبه المعالج الدكتور سمير ثابت" الذي أدرك، بعد فوات الأوان، أن مريضه هو العاقل الوحيد في كل ما تحدّث به.

جلس الطبيب المعالج على أرض المصحة، وشرع يضحك، ثم مالبث أن تحول الضحك إلى بكاء عميق، وهو يردد «ضيعانك، يا بروفسور! والله ضيعانك! ضيعانك». تنتهي الراوية بتبادل الأدوار. يصاب الطبيب المعالج بالجنون بعد سماع حكاية مريضه، ويتلاشى وجود البروفسور في عالم غير

مرئي. ولكن ماذا نتوقع من هذر ساخر تقدمه ذاكرة مملوءة بالأحداث لعشرين ساعة دونما انقطاع؟ هل يوجد عاقل واحد لديه القدرة، والصبر، والمطاولة، كي يواظب طوال هذه المدة في الاستماع لحديث غير مترابط، يخترق حدود الأزمنة والأمكنة؟. نعم، وجد شخص واحد فقط، ولكنه انتهى بالجنون، إنه الطبيب المعالج. فلا غرابة أن يكون مصير القرّاء كمصير الطبيب الصبور، فحذار من جنون القصيبي.

العصفورية نص سردي عجيب، إنه مزيج متنوع من إحالات تاريخية، واجتماعية، وسياسية، وثقافية معروفة، يصرّ «البروفسور» على روايتها بتفاصيلها، ولم يغب على أي قارئ أنه قناع المؤلف، وذلك أمر لا يحتاج إلى برهان يثبته، لأنه هو البرهان بعينه. ولم يكتف الراوي بخليط الوقائع، إنما استخدم لغات ولهجات كثيرة، فظهر تجاور لفظي متكرر للعربية والإنجليزية، ثم الفرنسية، والإسبانية، والألمانية، والعبرية، وتداخلت اللهجات اللبنانية، والمصرية، والسورية، والخليجية، والعراقية، والتونسية، أشبه بأمواج ساخرة في التداعيات الحوارية.

نقض النصّ القواعد السردية الشائعة في فن الرواية، وبدل أن يمتثل لعناصر محددة، قام بابتكار عناصره، فالشخصيات تستدعي عبر ذاكرة البروفسور بوصفها جزءاً من تجاربه وهو يتنقل بين قارات العالم، ثم يتوارى في النهاية. وعلى هذا فهو ينظّم سلسلة حكايات يتولّد بعضها عن بعض، وتتكاثر على نحو مثير للإعجاب، فيختار منها ما يريد، ويترك معظمها عالقة في نسيج السرد، ملاحقاً بإصرار عجيب محاور معينة من الوقائع للكشف عن طبيعة حسه الساخر. وتظهر شخصية الشاعر أبي الطيب المتنبي الذي يعاد تشكيل دوره مجدداً، بما في ذلك إعادة ترتيب قصائده، لتنوب عن الراوي في التعبير عما يريد التعبير عنه.

يظهر تناغم فريد بين البروفسور والشاعر في احتجاجهما على

الأوضاع المحيطة بهما، فيصبح التنافذ فيما بينهما حرّاً إلى درجة يظهر وكأن كلاً منهما يتوارى خلف الآخر، ويُنطقه بما يريد، وكما هي حال المتنبي في تموّجاته الاحتجاجية الغاضبة، وتطلّعاته، وتقلّباته، وارتحالاته، وهيجانه الشاعري المتدفق، المشحون برنين إيقاعي متأجج، فإن البروفسور يطفح غضبا وهيجاناً، وهو يعيد رواية التاريخ السري لتجربته بين الجامعات، والمصحات العقلية، والوزارات، والمنتجعات، وبين البلدان، والقارات، ليسلط ضوءاً كاشفاً على خفايا الواقع الذي عاش فيه وأسراره، فاختلط صوته بصوت المتنبي، فكلاهما عاصر أحداثاً تقلّبت فيها المصائر على نحو غير معقول.

وبانفتاح الرواية على مرجعياتها التاريخية بصراحة ووضوح، فقد خرّبت ميثاق السرد التقليدي الذي يُغلّب الظن بتخيلية الأحداث، وعدم صدقها، وباختراق النص لهذا الحاجز، تحرّر من أية قيود أخرى، سواء في البناء، أو الأسلوب، أو اللغة، فجرى تنضيد الوقائع التاريخية، والقصائد، والأخبار، بجانب الوقائع المتخيلة، فانعكست هذه في مرايا تلك، دون أن تتخلّى عن وظائفها الدلالية. وفي الوقت الذي تشظّت فيه الوقائع، وتناثرت في سياق النص، فلجأ الراوي لكثرتها إلى الحذف والاستبدال ثم الانتقال إلى غيرها، فإنها كانت تعيد تنظيم نفسها لدى المتلقّي، الذي تابع المكونات الأساسية لتجربة الراوي، وهي تتجمّع من موارد عدة، وذلك قبل أن تكوّن مجرى واضحاً يقوم على إحساس عميق بالحزن تجاه العالم الذي يعيش فيه، وعجزه عن مقاومة الانهيارات الحاصلة فيه.

ولتأكيد كل ذلك لجأت الرواية إلى الاعتماد على المفارقة المدهشة، فأظهرت الشخصيات غير ما تُبطن، وانتهت على غير ما بدأت، وعاش الراوي حالة دهشة متواصلة وهو يراقب التقلّبات في كل شيء، فعجز عن تفسير ذلك، إذ كل شيء يبدو محكوماً بفوضى وعبث كبيرين، ولمقاومة ثقل الأحداث، ومساراتها المتشعبة، ونهاياتها التراجيدية، كشف النص عن منظور

هجائي للراوي، واجه به كل ذلك، وحوّله في تيار وعيه إلى مواقف هزلية، تضمنت في الغالب، بعدين: يتصل أحدهما بظاهر الأحداث، وهو الفكاهة والسخرية، ويتصل الآخر بباطنها المأساوي، وأحيانا تنقلب هذه المظاهر وتتبادل الأدوار، وتتداخل فيما بينها، فالحبيبة جاسوسة، والثائر عميل، والحلم كابوس، والأمنية لعنة، وفي كل هذا لا يمكن انتظار نهايات محددة، فالأسباب تقود إلى نتائج غير متوقعة، وتتعارض أصلاً مع طبيعة الأسباب الموضوعة لها. العصفورية هي المكان الوحيد في هذا العالم الذي يوجد فيه عقلاء حقيقيون، فهبّوا إليها أفواجا أيها القرّاء.

3. ليل وأحاديث سرية:

أما رواية «سمر كلمات» لـ «طالب الرفاعي»، فهي رحلة عبر الزمان، تقع أحداثها كافة قبيل منتصف إحدى الليالي في قلب مدينة الكويت، حيث تتقاطع مسارات شخصياتها في شوارع المدينة دون أن تلتقي، ودون أن تنتهي إلى الأماكن التي قصدتها، فلقد غادرت أماكنها في الحادية عشرة ليلاً، وانطلقت في اتجاهات مختلفة، وانتهت أحداث الرواية في الحادية عشرة وسبع وعشرين دقيقة دون أن تصل إلى ما تريد من أهداف، ودون أن تلتقي، فقد التهم ليل المدينة الشخصيات وحكاياتها، وليس من ضابط لإيقاع الأحداث سوى عقارب الساعة، والإشارات الضوئية عند تقاطعات الطرق. وينبغي أن نسأل لماذا تقع أحداث هذه الرواية ليلاً بعيداً عن الأنظار، حيث المدينة شبه خالية، والناس نيام؟ ولماذا ظلت معظم الوقائع حبيسة في أذهان الشخصيات، والرغبات أسيرة في صدورها، وأعيد استذكارها في أثناء التجوال ليلاً في المدينة بواسطة التداعي الحر، أو الاستذكار؟.

من المفيد الإشارة إلى أن كتاب «ألف ليلة وليلة» رويت حكاياته جميعها ليلا، لتبقى سرّاً لا يباح لأحد سوى الملك. فشهرزاد تعلم أن حكاياتها غير مباحة، كونها تتعلق بالمنطقة الاجتماعية المحظورة، والمسكوت

عنها، فتصمت قبيل شروق الشمس، وتعلّق الحديث إلى الليلة الموالية؛ لأن المجتمع سيرى في تلك الحكايات سلسلة من الفضائح لا فائدة منها، سوى إثارة الغرائز، وإيقاد الشهوات، فهي حكايات «سمر ليلي» للتسلية والترفيه. لم تكن حكايات شهرزاد بريئة، ولا شفافة، إنما هي حكايات نفسية هادفة تمكّنت بها شهرزاد من شفاء الملك شهريار من عصابيته المرضية القائلة بخيانة جنس النساء، ثم قتلهن قبيل بزوغ الشمس، لئلا يتاح لهن مخالطة أحد، فالعذرية دليل الإخلاص، وبافتراعها تنزلق المرأة إلى الخيانة، وعليه ينبغي حمايتها بقتلها قبيل الشروق، فلا ضامن للحفاظ على طهارتها غير الإجهاز عليها عند الفجر.

لم تفلح شهرزاد – وهي تقايض بالسرد الحياة – في شفاء الملك من عصابيته الهوسية، فحسب، إنما حبّبتْ إليه جنس النساء، وعاشت معه ألف ليلة، وأنجبا ثلاثة أبناء، وفي النهاية شُفي المريض من علته، واعترف بخطئه، وقَبِل شهرزاد زوجة له، وأما لأطفاله، وبقيا معاً إلى أن جاء هادم اللذات، ومفرق الجماعات. وفي كل ليلة كانت شهرزاد تلازم حكاياتها ملازمة تامة، وتتابع مصائر شخصياتها، كما لازم مؤلف «سمر كلمات» شخصياته وأحداث روايته. وقبيل منتصف الليل تواروا جميعاً: المؤلف والشخصيات، وتُرك المتلقّون في شوارع الكويت، يبحثون عن الهدف من ظهور تلك الشخصيات ومؤلفها ليلاً، دون أن يحسم أي مما انتدبوا أنفسهم له. فقد بقيت رغباتهم معلّقة في فضاء الليل باعتبارها مجرد رغبات وآمال؛ إذ لا سبيل إلى تحقيقها في ضوء النهار حيث تهيمن الثقافة الأبوية على العلاقات والمصائر.

بحث كتاب «ألف ليلة وليلة» في المنطقة السرية للمجتمع الإسلامي التقليدي في القرون الوسطى، وبالأخص في العلاقة بين الجنسين، وفي ثقافة الإكراه الأبوية، إذ تتحول المرأة إلى موضوع للمتعة العابرة، واللذة الجسدية السريعة، وليس المشاركة في الحياة، وهذه موضوعات يستبعدها المجتمع من

وعيه، ويستعيدها بتفاصيلها في لاوعيه. يتنكر لها نهارا، ويلتذّ بسماعها ليلاً كأسمار خاصة. ولو رويت تلك الأحداث الحميمة تحت الشمس لا نفضح أمر من يصغي إليها. لا يقبل المجتمع التقليدي أن يفضح نفسه، فهو يتوهم الصلاح والكمال، وتقاليده هي الرشيدة.

لا يمكن عرض أسرار المجتمع التقليدي تحت الضوء، ولهذا اختارت شهرزاد الليل لتكاشف مريضها شهريار بعلله، فكانت تسقيه الترياق الشافي ليلة بعد أخرى، بحكايات اعتبارية، إلى أن أنقذته من نفسه، وحمتْ عذارى المملكة من الفناء. لم تحتمل الثقافة الرسمية حكايات ألف ليلة وليلة، وعدّتها غثة، وباردة، ومخجلة، وفاحشة، وغير لائقة، وبسرعة وتبرّم مرّ على ذكرها فقط المسعودي وابن النديم، فقد طوتها الثقافة العالمة في زوايا النسيان، كيلا تفتضح أسرارها، وتنتهك عيوبها، إذ ينبغي الترفع عمّا هو لصيق بالأبعاد السرية للعلاقة بين الجنسين، فذلك أمر وقته الليل، ولا يجوز أن يعرض تحت الضوء.

هذه الفكرة الأساسية هي الحاضنة لأحداث رواية «سمر كلمات»، فالرواية تتضمن تشريحا قاسيا لبنية المجتمع، وبخاصة العلاقة بين المرأة والرجل، إذ تضع تحت الضوء العلاقات القهرية في المجتمع الذي عصفت به الروح الاستهلاكية، وخدع نفسه على أنه مجتمع سعيد في علاقاته، لكنه متآكل من الداخل بعلاقات قسرية، مهزوزة، لا يفصح أحد عنها، ولا يمكن التصريح بها، لأنها تلطّخ الصورة الخارجية البراقة له، ولهذا فالفضاء الليلي هو الخلفية المناسبة لطرح هذه القضية.

تقترح الرواية علاقات موازية غير علاقات الزواج، فقد كشف متن الرواية بكامله أن علاقات الزواج التي قررتها التقاليد الاجتماعية أفضت إلى سوء تفاهم، وسوء شراكة، ونزاع متواصل، وهدر للقيمة الإنسانية. تبدأ العلاقات بصورة طبيعية، وسرعان ما تنتهي نهايات سيئة، كل علاقة شرعية

لا تلبث أن تنزلق إلى هاوية خصام، أو قرف، فتصبح قيدا بدل أن تكون شراكة. هذا ما وقع لكل الشخصيات الأساسية في الرواية "سمر، سليمان، عبير، جاسم، طالب، وريم" فكلها شخصيات تهرب من علاقات شرعية، أو تعاني منها، وترنو بأبصارها إلى علاقات موازية تشبع النقص النفسي والجسدي والذهني حيث أخفقت العلاقات الزوجية من تلبيتها، لأنها حولت تلك الذوات الإنسانية إلى رموز وظيفية غايتها الإنجاب والعمل فقط، دون أن يقع اهتمام بالقيم الجوانية للشخصيات التي هدرت رغباتها بذريعة الامتثال للتقاليد والقيم الاجتماعية.

موضوع نقد القيم الأبوية الداعمة للمجتمع التقليدي لم يسمح به بعدُ بصورة علنية في مجتمع الرواية، ولهذا ينبغي أن يقع عرضه ليلاً وفي نفوس حبيسة تنخرط في مغامرات فردية لوضع حلول شخصية لمشكلة يتعذّر حلّها، أو مناقشتها، أو طرحها، أمام العموم. وفكرة العلاقات الموازية تستفزّ المجتمع التقليدي الذي يريد أن يطمئن إلى أن أفراده امتثاليون أكثر مما هم فاعلون، فهو يتوهّم دائماً إمكانية انفراط العقد المقدس الناظم لأفراده، ولهذا فالنزاع المستشري في صفحات الرواية هو نزاع بين «الفاعلية» و«الامتثالية». وهذا النزاع الذي يستحيل وضع حلّ له ينتهي بالشخصيات إلى إعلان رغبتها في الاستقلال عن ذلك المجتمع الذي يعيد صوغ خيارات أفراده طبقا لتصورات لا تتصف بالكفاءة، ولا توفر الحرية. وفي حال مضت الشخصيات في اختياراتها ينبغي أن تُستبعد، وتُنبذ، وتُعدّ مارقة عن نظام القيم العامة، ولهذا لا تنتهي الرواية إلى تحقيق الفاعلية، إنما تكتفي بتعرية الامتثالية.

لقد رسمت حركة الشخصيات الأساسية– وهي التي تمثل المحّرك السردي في الرواية: سمر، سليمان، طالب، وريم، وجاسم– صورة فعل مؤجل، وقرار مرجأ، وتنتهي الرواية، والشخصيات تتحرك للقاءات خاصة، لكنها لا تلتقي. تُدفع الشخصيات لاتخاذ قراراتها دفعاً بسبب إحساسها بعدم الراحة والأمان، وفقدان التوازن في علاقاتها مع الآخرين، وبخاصة

العلاقات الزوجية. لم تختر أي من الشخصيات قرارا بحرية كاملة، إنما كان ذلك بسبب آخر، ففي الرواية نجد أنفسنا داخل شبكة معقّدة من الزواجات التي لم تعد تفي بحاجات الشخصيات، والتجارب المريرة، أو الرغبة في التغيير إثر شيوع الملل، تدفع بها إلى مصائر ترجّح أفضلية العلاقات الموازية على العلاقات الرسمية، فالبيوت الزوجية ارتسمت في فضاء الرواية كأنها مصحّات للمرضى مشحونة بالنزاعات اليومية، والمشاكل، والتناحرات، وكل ذلك يحتاج إلى علاج لا يفلح أحد في العثور عليه، ولا يجرؤ أحد على أن يقترحه، ولهذا تلوذ الشخصيات بحلول خارج المؤسسة الزوجية. تهرب من تلك المصحات لتطوف ليلا وحيدة في شوارع المدينة، وتعيد رواية الأحداث لنفسها دون أن يكون هنالك مشارك لها، إلا المتلقّي الذي يقبع خارج أحداث الرواية يتفرج، ويتفاعل، لكنه غير قادر على الانخراط في عالم النص إلا على سبيل استخلاص العبرة من كل ذلك. والبحث عن علاقات موازية يصطدم ببنية اجتماعية رافضة، ولذلك تبقى الرغبة معلّقة في فضاء منتصف الليل، حيث لم تزل تلك الشخصيات تجدّ في الوصول إلى أهدافها، ولن تصل في المستقبل القريب.

يظهر المؤلف في سياق الرواية، وهو يمثل دور الباحث، والرابط بين الأحداث. يظهر باسمه الصريح في الفصل الأول في ثنايا تداعيات «سمر» لحياتها، وقد طُردت لتوّها من بيت أبيها؛ لأنها أعلنت رغبتها في الزواج من طليق أختها، ثم يستأثر بالفصلين الثاني والسادس كاملين، ويُقدمان بصوته ورؤيته السردية، ويتردّد ذكره في الفصل الثالث، حيث يحوم طيفه حول الشخصيات في الحديقة، ثم في الفصل التاسع، حيث تستعيد «ريم» معرفتها به كاتبا وشخصية في الرواية، فضلا عن حضوره في مشاهد أخرى كثيرة مع «سمر» و«سليمان» بوصفه صديقاً لهما.

وفي كل ذلك يقوم المؤلف بالأدوار التي تعدّ من خصائص السرد الكثيف، دوره مؤلفاً، وراوياً مشاركاً، وباحثاً، وشخصية من شخصية العالم

المتخيل في الرواية التي يكتبها. فحينما يؤلِّف يَفْصل نفسه عن الأحداث، ويقوم بوصف كيفية تركيب الرواية، وكيفية خلق الشخصيات، ورسم مسار الأحداث، وحينما يروي يتماهى مع صوت الراوي المشارك في الأحداث، ويعرضها عرضا ذاتيا، وحينما يكون شخصية ينخرط مع الشخصيات الأخرى في علاقات صداقة وعمل، وينجذب إلى «سمر» في علاقة عاطفية مشبوبة بالوله، وينتهي بأن يترك أسرته ليلا، مدعيا قضاء أمسية مع أصدقائه، لكنه يسارع للقاء «ريم» إحدى شخصياته لقضاء ليلة خاصة منفردين. وفي ثنايا السرد، وعبر تلك الأدوار الثلاثة يقوم المؤلف – الراوي – الشخصية، بكل ما يستطيع لتركيب أحداث الرواية، وتقرير مصائر الشخصيات، وينتهي بأن ينزلق مع شخصياته إلى مصائرها الأخيرة، فيعشق، ويتألم، ويسهر، ويكذب، ويخون، ويتعايش مع الشخصيات كأنه إحداها، وينفصل عنها ليحدّد علاقاتها، ومن خلال ذلك ينشط في تركيب الرسالة الخاصة بالرواية، أي كشف مأزق الشخصيات ليُدين من خلالها البنية الاجتماعية المغلقة، أو شبه المغلقة، التي تحول دون إقامة علاقات سليمة فيما بينها.

لا تحمل رواية «سمر كلمات» عظة أخلاقية، إنما تبحث في أعماق شخصياتها عمّا هو مخفيّ ومطمور. والخيط الرابط بين الشخصيات الرئيسة في الرواية هو المؤلف الذي تتعدّد أدواره. ومع أن شخصية «سمر» تبدو وكأنها الرئيسة، وتُخصّص لها ثلاثة فصول، فإن المؤلف والراوي المشارك والباحث هو المستأثر الأول بالعالم التخيلي للرواية، والمتحكّم بالأحداث ومساراتها، فهو ينبثق دون سابق إنذار ليضايق بعض الشخصيات في خلواتها، ويقيم علاقات مع أخرى، ويعشقها، ويكشف ماضيها، وعلاقاتها، كما أنه يتحدّث عن عمله، ونفسه، وأسرته، وكتبه، وتجاربه، وتعوم صورته في فضاء السرد؛ إذ لا يستطيع أن ينفصل عن عالم يقوم بخلقه، إنما يريد أن يعيش فيه مشاركا شخصياته في حياتها.

لهذه الرغبة في الحضور السردي مخاطر كثيرة ظهرت في الرواية، إذ هيمن المؤلف على الشخصيات، فطغى صوته على أصواتها، ومع أن نغمة السرد كانت ذاتية، ولكل شخصية صوتها الخاص، وهي تروي بضمير المتكلم، لكن هيمنة "الراوي العليم" على أفكار الشخصيات وتداعياتها كانت شبه مطلقة، فلم تتمايز شخصيات الرواية بوعيها، ولا بمنظورها لنفسها وللعالم الذي تعيش فيه، وكلها تتحدّث بصوت واحد، فلا تمايز في الوعي، وفي المنظور، وفي اللغة، فخلف الرؤى السردية للشخصيات يقبع الراوي الذي يمثله المؤلف الضمني، وهو يدفع بالشخصيات في العالم الافتراضي للرواية وكأنها قطع جامدة تستعيد أحداثاً كثيرة في زمن قصير متقطع، دون أن يظهر اختلاف واضح فيما بينها.

يبدو أن تكثيف زمن السرد إلى سبع وعشرين دقيقة تتوزع على عشرة فصول، وكأنه مهارة سردية لم تتوفر من قبل في الرواية العربية، في حدود علمنا، إذ يقع ضغط متن الأحداث وهي تزيد على أربعين سنة من تجارب الشخصيات، وتنوع الأحداث، في زمن قصير جداً، وهذا يكون مفيداً إذا ما أتيح للشخصيات الفرصة لكي تفضي بما تخفيه في دواخلها، فالتداعي الحر، والاستذكار، واستعادة الماضي، والحوار الداخلي، لابد أن يقدّم في سياق يتيح للشخصيات التعبير عن نفسها بصورة كاملة، إذ ليس العبرة في ضغط زمن السرد، إنما العبرة بما يتيحه ذلك الزمن للشخصيات من فرص للبوح والاستذكار، وقد ظهر تماسك سردي متقن في الرواية، لكنه حال دون تمكّن الشخصيات من التعبير عن حالها، فالزمن الذي استأثرت به «سمر» في ثلاثة فصول من الرواية هو ثلاث وعشرون دقيقة، وفيها تستعيد، وهي مطرودة من بيت أبيها، وحائرة في شوارع الكويت بين الاتجاه إلى بيت "جاسم" طليق أختها للزواج منه أو الاتجاه إلى شقة صديقها «سليمان»، حيث كانت تتردد لمدة تزيد على عشر سنوات. أقول تستعيد نحو خمس وثلاثين سنة من عمرها خلال تلك الدقائق، فالزمن الضاغط لن يمكّن

الشخصية من التعبير عن الجوانب الأساسية في تجربتها، وقل ذلك بالنسبة لـ «طالب» الخارج للقاء «ريم» فقد ضغطت أحداث فصلين في ثماني عشرة دقيقة، فيما لم تستأثر «ريم»، بغير سبع دقائق، ويتراوح الزمن الممنوح للشخصيات بين هذين الحدّين، ولكن توازي الأحداث يجعل معظمها يقع في آن واحد.

هذا الضغط المقصود للزمن – الذي قد يكون مفيدا في التعبير عن الشدّ النفسي للشخصيات، والبحث في ذلك – يجعل القارئ يتساءل إن كان من الممكن، في ظروف طارئة بالنسبة للجميع، أن يهتموا باستعادة ما ظهر في النص من أحداث وذكريات كثيرة ومتنوعة!، فانسياب الزمن وإيقاعاته السريعة تشعرنا به الإشارات الضوئية في شوارع مدينة الكويت، وتضبطه عقارب الساعة في السيارات. ولهذا ظهر تماثل في رؤى الشخصيات، وتشابه في أفكارها، إذ لم يتح لها ضيق الوقت الإفضاء بتجاربها ومواقفها، بما يجعل رؤاها متباينة ومتفردة، ولكن هذه القضية بذاتها ربما تكون من أهم ما ميز الرواية، فسرعة الزمن جعلت الأحداث مترابطة، ومتوازية.

تهيمن رؤية المؤلف الضمني الذي يتجسّد حضوره المباشر، بوصفه كاتبا للنص، وحضوره غير المباشر، بوصفه شخصية مشاركة في العالم التخيلي للنص، وقد امتثلت الشخصيات، والوقائع، وترتيب الزمان، ووصف المكان، لرؤيته الشاملة التي تغلغلت في رؤى الشخصيات، وصاغتها صوغا يناسب منظور الراوي الذي يمثله المؤلف الضمني، فتحدثت بلغة واحدة، ونطقت بصيغ شبه متماثلة، ولكن الأهم أنها امتثلت لأطروحة المؤلف الكبرى، وهي نقد بنية المجتمع التقليدي، ولهذا ظهر تنوع محدود جداً في وجهة النظر، فالشخصيات تدور في أفق مغلق، وهي مربوطة بأطروحة المؤلف، وجاءت للتدليل عليها، فكأنها شهود على أزمة اجتماعية محتدمة.

ومع أن المؤلف استغرق في استخدام الصيغ الحوارية قياسا بالوسائل

السردية الأخرى، لكن البنية الحوارية - الفكرية للشخصيات كانت غائبة، وكل هذا مفهوم ومسوّغ في سياق حاضنة اجتماعية لا تقر بالحوارية، ولا تقبل بها. فالرواية من هذه الناحية مدونة رمزية، معبرة عن هيمنة صوت أبوي واحد، يحول دون ظهور الأصوات الذاتية المتمايزة والمتنوعة، هو صوت المجتمع الذي يعيد صوغ وعي أفراده صوغا يناسب النسق الثقافي المهيمن فيه.

4. سرد كثيف، ورواية الصمت الفاتنة:

لعل إحدى الظواهر الفنية، الأكثر بروزاً في السرد العربي الحديث، هي ظاهرة تمزيق البناء الكلاسيكي للحكاية، وهذه التقنية الجديدة تفتح الأفق أمام كل عناصر السرد الروائي في أن تمارس أدواراً مزدوجة، فمرة تكون هي بذاتها موضوعا لغيرها، ومرة تكون خالقة أو صانعة أو معلقة أو صاحبة وجهة نظر، في العالم الفني الذي هي جزء منه. فيحدث نوع من تبادل الأدوار بين المؤلف والراوي والمروي له، وأحياناً المتلقي، فكل له الحق في ممارسة دوره حسبما تتيح له مسارات السرد، فيتقنع هذا بقناع ذاك، ويتوارى هذا خلف ذاك، فتتداخل الأساليب والأفكار والآراء، وكل ذلك يغني النص، ويعمق مستوياته البنائية والدلالية.

تكشف هذه التدخلات الخاصة بالمؤلف والرواة والشخصيات عن جانب من الحرية التي يتيحها السرد في تركيب الحكاية، فهو يوفر إمكانية لجميع الأصوات بأن تتدخل، وتعلق، وتعترض، وتسخر، وتبدي كل ما ترغب فيه من آراء حول البناء الداخلي للنص، وعناصره، ومكوناته. وكل هذا يكسر الوهم بواقعية الأحداث، ويشرك المتلقّي في اكتشاف سر اللعبة السردية في النص، ويؤسس لحوارية خصبة بين المنظورات والرؤى والأصوات السردية، ويضع المؤلف والراوي والشخصيات في منزلة المتشاركين في صوغ النص، وبذا يقوّض البنية الهرمية التقليدية التي تضع المؤلف عادة خارج إطار النص، أو في أفضل الأحوال يتوارى خلف راوٍ عليم.

تظهر هذه التقنية في رواية «الغيمة الرصاصية» لـ «علي الدميني» حيث تتداخل الأصوات السردية تداخلا كليا، وهو ما يؤدي إلى تداخل مستويات السرد، الأمر الذي يتخلخل معه النظام الزمني لترتيب الأحداث، فتتمزق «الحكاية»، لأنها تكون موضوعا يتنازع حول صياغته كل من: المؤلف والراوي الرئيس والرواة الثانويين والشخصيات، سواء أكانت شخصيات داخل النص الروائي بعد تركيبه، أم شخصيات من خارجه. ولا يخفى أن هذه اللعبة السردية الذكية جعلت «الحكاية» نهباً لرؤى ومنظورات كثيرة ومتنوعة، إلى درجة يصعب فيها ضبط التدرج الزمني للأحداث، فكل محاولة تسعى لذلك تفضي إلى إلغاء الترتيب النصي الذي ظهرت فيه الرواية.

يُشغل المؤلف والرواة والشخصيات بموضوع ترتيب الأحداث، وبموضوع ترتيب النص، منذ البداية، أي منذ الصفحات الأولى التي هي في الحقيقة «الخاتمة»، التي يُظهر المؤلف حرصا على تقديمها، بعد أن تكون كل المرويات والمدونات التي تشكل متن الرواية اكتملت لديه. ومع أن «الخاتمة» تُذيّل باسم «الراوي»، لكنها في الحقيقة تخضع لراوٍ يحرص على أن يتحدّث باسم المؤلف، وبخاصة أن هنالك سلسلة أخرى من الرواة الذين تعزى إليهم مهمة رواية الأحداث المتخيلة. والاختباء وراء المؤلف.

تستفيد رواية «الغيمة الرصاصية» من معطيات هذه الظاهرة السردية، وتتفنن في عرض وجوه متعددة لها، لأنها تمنح صوت المؤلف – الراوي، حضوراً مستمراً طوال النص، وتمكّنه من التدخّل كلما كان الأمر ضرورياً، وهذا الحضور الدائم الذي يُذكّر بوجود المؤلف – الراوي، المنهمك في أمر تركيب النص والأحداث، يُركز الاهتمام على السرد بوصفه وسيلة بناء، أكثر من الحكاية بوصفها التركيب المتخيل المتمخض عن تلك الوسيلة.

يجد المؤلف – الراوي نفسه بإزاء مادة متنوعة. فما الاستراتيجية التي يتبعها ليؤلف بين مكونات تلك المادة، ليصوغ منها نصا روائيا لا يُقصي فيه

عنصرا، ولا يكره آخر في سياق لا يوافقه، ولا يتعسف في إدراج ثالث فيما لا يوافقه من أحداث ؟ هنا يظهر صوته ليقدّم الإطار العام لتلك الاستراتيجية السردية في بناء النص، فيقول مستخدما صيغة الخطاب: «وأنت تؤلف بين المتون المختلفة والشروح المتناقضة، كانت تتكوم أمامك أصول منقوشة في قطع الجرار المكسورة، وكتابة موشومة على جلود الغنم، وغير بعيد عنها تتراكم مسودات كتبها جاسم مروية عن خالد، وأشرطة كاسيت بصوت خالد وأصدقائه، فيما تقبع خرزة زرقاء في ركن الدولاب، وحيدة لا تعرف أين تضعها في النص. كان عليك أن تملأ الفراغات، وأن تتعلم آليات السرد، ومغامرة توزيع الأصوات لتخرج هذا النص من تشتته لتوطينه في علاقات أثقلك همّ كتابتها، بشروط تحفظ للأصل موقعه، وللشرح والتوهم هامشه، وقد اختلفت مع ذاتك حول ترتيب بعض الأحداث، وتفسير الكثير من همهمات خالد التي سجلها بصوته، وهو يصغي ذات ليلة لأصوات غامضة قرب المخيم على أطراف الصحراء».

ليس هذا كل ما في الأمر، فثمة اختلافات كبيرة بين ما هو منقوش وما هو مسجل، وعملية اصطناع سياق لجملة من الأحداث المتفرقة والمختلفة في مصادرها، تقلق المؤلف - الراوي، لكنها لا تثنيه عن إصراره في تركيب نص من نصوص أخرى، ويفلح أخيراً في تصنيف المادة الحكائية، فإذا بها بسبب اختلاف وجهات النظر تتكون من نصين حول شخصية واحدة. وكل ذلك يعقد من مهمته، فيخاطب نفسه بعد أن ينجز جزءا من النص «لا تعلم كم من الزمن مضى عليك وأنت تخبئ ما كتبته من تفاصيل مختلفة، وتحمل عبء انشغال ذاكرتك بتعارضاتها حتى عثرت على أجزاء أخرى لها علاقة بسياق النص، وحينها توقفت طويلاً أمام هذه العبارة: نعم، يمكننا دمج نصين ببعضهما، ولكن بعد أن يُفني أحدهما الآخر». النص الجديد الذي يركبه المؤلف - الراوي، هو بشكل من الأشكال، إفناء متبادل للأصلين، بما ينتج نصا مختلفا عنهما.

يتيح السرد إمكانية تعميق الوهم، بهدف إيجاد نوع من المطابقة بين دور المؤلف ودور الراوي، ويتجلّى ذلك في الرواية من تطابق الأسماء بين المؤلف الحقيقي للرواية والمؤلف الراوي، ولكن إغواء الوهم لا يتوقف عند هذا المستوى الأول من مستويات السرد، إنما يتعدّاه إلى صلب الأفعال المتصلة بوظائف الشخصيات وأدوارها. فـ «سهل الجبلي» الذي يكتب نصاً حول «عزة» يجد نفسه أسيرا في «الوادي»، لدى شخصيات نصه الأدبي، ويمضي هناك سنوات لأن شخصيات النص احتجت عليه كونها قدمت تأويلاً مخالفاً لما كان يقصده في ذلك النص، ففهمت أنه يبخسها قيمتها وأهميتها، وكل ذلك يدخلها في صراع مع الراوي. بل أن «عزة» نفسها تتنقل بحرية بين أسطر المخطوط الخاص بها، وسرير الراوي وزوجته.

تجد كثير من الشخصيات نفسها متورطة في خلاف مع رواتها، فتتمرد على أدوارها التي رسمت لها، ولكن مرة بعد أخرى ينبثق صوت المؤلف – الراوي ليتحدّث عن أحداثه وشخصياته، وتبلغ رغبته في التدخل المتواصل في تركيب النص حدا يتجاوزه إلى ما بعد نشره، في إحدى تدخلاته، يقول: إنه حينما نشر الراوي «تعاورتها رماح قبيلة النقاد»، فكتب عنها أحدهم أنها مثقلة بالرموز والشخصيات المتناقضة، ونصح بحذف الفصول الخاصة بالأصدقاء ومدونات الزوجة، وذهب ناقد آخر إلى ضرورة حذف الفصل الخاص بـ «نورة»، لأنه مقحم في سياق لا ينتمي إليه، ورأى ثالث بأن أوراق «عزة» زائدة، ولابد من استبعادها.

ونصحت ناقدة بأن يتم التخلّص من التفاصيل العاطفية والحسية، وقد أخذ الراوي بكل الآراء التي قيلت بصدد روايته، فماذا كانت النتيجة؟ جمع الراوي كل ما قيل عن روايته ذات ليلة، فرفرفت فوق قلبه عصابات الطيور الجارحة، ومدت أياديها الحادة فانتزعت سكينة الأوراق المبللة بالتعب، واستبد به غضب نزق، فقرر هجاء النقاد بقصيدة عمودية غير عصماء، ولما نشرها انشغل النقاد بتفكيك الغامض في تشكيلها، ولم يفطنوا

لبنية الهجاء القصدي القابع تحت حروفها. لم ينم الراوي أسبوعاً كاملاً، وقرر نشر الجزء الذي لم يطالب النقاد باستبعاده، وحينما جمع ما تبقى، لم يكن ذلك أكثر من غلاف الرواية فقط، غامر بنشرها وصفق النقاد للرواية الجديدة، واعتبرها بعضهم فتحا روائيا، وأسماها ناقد شاب رواية «الصمت الفاتنة».

مصادر القراءة

1) **غازي عبد الرحمن القصيبي، العصفورية، لندن، دار الساقي،** 1996.

2) **طالب الرفاعي، سمر كلمات، دمشق، دار المدى للثقافة والنشر،** 2006.

3) **علي الدميني، الغيمة الرصاصية، بيروت، دار الكنوز الأدبية،** 1998.

* * *

الرواية وتغيرات المجتمع في المملكة

سلطان سعد القحطاني

مقدمـــة:

تتناول هذه الدراسة الأطوار التي مرت بها الرواية في المملكة العربية السعودية خلال أربع مراحل عبر ثلاثة أجيال، (كما حددها علماء الاجتماع) في دراساتهم، فالمرحلة لا تقيد بزمن محدد، أما الجيل فقد حددوه بثلاثين سنة، ونحن الآن في الجيل الثالث، منذ ظهور الرواية، سنة 1930 للميلاد؛ ويأتي تقسيم هذه الدراسة حسب التغير التاريخي والرؤية الاجتماعية، والبناء الروائي، موزعة بين الروائي ومجتمعه، من حيث النظرة الشمولية للمجتمع في أطواره الثلاثة – الماضي والحاضر والمستقبل– فالرواية إنتاج الروائي، والروائي ابن بيئته، حيث تتحول يتحول معها، ويعالج قضاياها – بصفة عامة – بأسلوب روائي يختلف عن بقية أنواع السرد، التاريخي، والإخباري، والتوثيق الرسمي......، وتبعاً للتحولات: الاجتماعية والعلمية والاقتصادية، يتحول فكر الروائي إلى معالجات راهنة للمواقف التي يشهدها المجتمع ليكون شاهد حال على مجريات الأحداث، مع مراعاة التفريق بين الرواية والقصة القصيرة ذات النظرة الآنية، أو القصة الطويلة التي تأخذ

شريحة من المجتمع وتترك بقية الشرائح، وبالتالي لا تكون رواية، مهما يلقبها الدارسون باسم الرواية، فالرواية ليست انتقائية في طرحها أو متحيزة لفئة ضد الأخرى، والكتابة الآنية لها أدبياتها، فهي تعالج الحاضر الآني، مثل المقال اليومي، أما الرواية فتحتاج إلى وقت طويل يربط بين الماضي والحاضر، ويستشرف المستقبل، بناء على معطيات الحاضر وتجارب الماضي، وفي الوقت نفسه يقوم الروائي بملاحظة التغير الاجتماعي في كل مناحي الحياة اليومية والدورية، وقد يطول الوقت أو يقصر في هذه الملاحظات واستمراريتها، فما يحدث اليوم، ليس بالضرورة استمراره إلى الغد أو بعد غد؛ فالمادة الروائية تحتاج إلى طبخة هادئة، ونفَس روائي خاص، يختلف عن نفَس كاتب القصة والمقال.

وكأي مجتمع تحول من البداوة إلى الحضارة، ومن الثقافة الأحادية، في القرية والبادية، إلى الثقافة العامة، في المدن والحواضر، بدأت الرواية بحاجات ذلك المجتمع في حين من الدهر، لرصد احتياجات هذا المجتمع، في معطيات الزمان الثلاثة المذكورة، مبتدئة بالماضي، وهو الجهل، ثم التعلم في الحاضر، فالإنتاج في المستقبل، ولكن التعلم يحتاج إلى إصلاح علمي وفكري اجتماعي، فمن المؤكد ظهور الرواية الإصلاحية والتعليمية، كأول نتاج تشهده المملكة الحديثة، لتلحق بالبلاد المتطورة المتعلمة، وهذا هو التطور، والجيل الأول معاً، في عالم الرواية، التي ظهرت بظهور (التوأمان) لعبدالقدوس الأنصاري، في عام 1930م، تلتها ثلاث روايات، هي: (الانتقام الطبيعي) لمحمد نور جوهرجي 1935، ورواية (فكرة) لأحمد السباعي 1947، ثم رواية (البعث) لمحمد علي مغربي 1948.

ولم يوجد بعد هذه الرواية عمل روائي على مدى أحد عشر عاماً، وهناك أسباب استنتجناها من دراستنا للرواية، والظروف التي مرت بها، أولها ظهور وزارة المعارف التي أسست التعليم، كمطلب أساس لكتاب

الرواية التعليمية، وثانيها النقد الأدبي الذي ظهر في مواجهة الرواية، من نقاد لم يراعوا الظروف التي ظهرت فيها تلك الروايات، فقد قابلها بشدة وتعسف، جعل الكتاب يعزفون عن الكتابة ويتجهون إلى ألوان أخرى من الأدب والبحث العلمي.

أما المرحلة الثانية، فقد بدأت برواية حامد دمنهوري (ثمن التضحية) 1959م، ورواية إبراهيم الناصر الحميدان (ثقب في رداء الليل) 1960م، وبهاتين الروايتين تخلص النص الروائي من الوعظ والإرشاد، واتجهت الرواية إلى الفنية، بفضل قراءة كتابها للرواية الحديثة في كل من مصر والعراق، والتي جاء منها الناصر، وبعده الدمنهوري من مصر؛ وبهذه الصفة تحولت الرواية من السرد التخيلي لما يجب أن يكون، إلى الفنية بما هو كائن، وتحمل النص الروائي مسؤولية معالجة ما هو واقع اجتماعياً، فالريف صار عبئاً على المدينة، والمدينة صبغت أبناء الريف بصبغتها ومشاكلها، في رواية الناصر، والتعليم وضده الجهل صبغ رواية الدمنهوري في صورة ابنة عمه غير المتعلمة، مقابل أخت زميله المتعلمة، وكأن السؤال يطرح نفسه: أين نحن الآن بين الريف والمدينة، وبين الجهل والتعلم؟؟؟، ولو دققنا النظر لوجدنا مضمون الروايتين يكمل مشوار الكتاب الذين سبقوهما في مجال النقد الروائي المبطن في النص، والاختلاف في الصياغات الفنية فقط، فالتعليم والتمدن الذي نادى به الكتاب السابقون، تحول المجتمع إليه، وتحمل تبعات هذا التمدن.

أما المرحلة الثالثة داخل الجيل الثاني، فقد شهدتها مرحلة الثمانينيات التي شهدت ازدهار القصة القصيرة على أيدي كتاب سجلوا سبقاً فنياً في صياغتها، ومعالجة تحولات المجتمع وتغيراته، من خلال القفزات التي مر بها في زمن ما يسمى (الطفرة)، وحدث هذا الأمر في غياب الرواية، ما عدا

القليل من النصوص الروائية، بجانب الاشتغال بالشعر الحداثي ومناوئيه في العالم العربي في هذه المرحلة، وما لبثت الرواية أن انهالت بكثرة في الكم وقلة في النوعية بعد عام 1980م، لوجود الطباعة وإغراء المؤلف بشراء نسبة من إنتاجه تشجيعاً له، وإثراء للمكتبة السعودية؛ ولهذا ظهر عدد من الأسماء في مجال الرواية، بعضهم من كتاب الأعمدة الصحفية، وهم أقرب إلى تغيرات المجتمع من غيرهم من الكتاب بحكم الممارسات اليومية، فمن هذه الأسماء: عصام خوقير، وعبدالله جفري، وحمزة غالب أبو الفرج، وغيرهم، بصرف النظر عن الفنية من عدمها، لكن المشكلة التي ظهرت في هذه المرحلة عودة الوعظ مرة ثانية على أيدي كتاب بعيدين كل البعد عن النثر بحكم تخصصاتهم وتجاربهم من ناحية أخرى؛ وظهرت المرأة كاتبة رواية في هذه المرحلة، وجاءت أسماء لها تجاربها في الحياة، إما بحكم العمل المدني أو التجربة الذاتية، وصورت المجتمع في زمن الطفرة بكل فئاته و تحولاته، من فقر إلى غنى، ومن صاحب قيم إلى عديم قيم، وظهور جيل غيَّر القيمة الاجتماعية إلى قيمة أخرى غير أخلاقية، ومن هذه الأسماء: أمل شطا، وعائشة زاهر أحمد، وهند صالح باغفار. أما المرحلة الرابعة، في الجيل الثالث، فقد شهدت زحاماً شديداً في فن الرواية، وذلك في مرحلة التسعينيات، وهي مستمرة إلى اليوم، وبصرف النظر عن الكم، ماتزال النوعية ضعيفة، والنقد غير الأكاديمي أضعف بكثير، والمجاملات الباردة أكثر، والتراشق بين الطرفين المختلفين، إسلامي وغير إسلامي، يقوم على تصفية الحسابات من خلال نصوص حسبت على الرواية، وهي عبارة عن حكايات من الذاكرة لا تحكي إلا عن شريحة من أردأ شرائح المجتمع، ولم تراع التحولات الخطيرة في المجتمع، أو تشكل فئاته وتغيراتها، ووجود العمالة المنزلية وتغير عادات الأطفال والسلوكيات العامة، وأخذ السرد طابع كتابة الزوايا الصحفية، نظراً لوجود كتابها في النتاج السردي، ودخول النقد غير المنظم، ولا المنصف، في المجال نفسه.

وهذه الدراسة تعالج التغيرات التي طرأت على الرواية ومواكبة الرواية لها، وتجيب على السؤال القائم: هل واكبت الرواية تغيرات المجتمع في السعودية، في رصد يتوفر فيه الشرط الروائي؟؟.

ربما، نعم، وربما، لا!!!.

وقد قسمت هذه الدراسة إلى عدد من الأقسام، على النحو التالي، حسب المراحل:

أولا: مرحلة التعليم والإصلاح، وتبدأ من ظهور أول رواية، اعتبرناها رواية بحكم موقعها التاريخي، ومعالجتها البدائية لموضوع التغير الاجتماعي المبكر بعد الحرب العالمية الأولى، وانقسام المجتمع إلى قسمين: تابع للشرق العربي المسلم، وآخر تابع للغرب الغازي لبلاد المسلمين، بفكره المنافي لعادات المسلمين، وروايات أخرى تدعو للإصلاح الفكري والاجتماعي، بعد أن تحول المجتمع إلى متقدم ومتخلف.

أما المرحلة الثانية فتعالج المتغيرات الفنية الاجتماعية التي ظهرت في العالم العربي المتقدم على بلادنا في التعليم والمواكبة الفنية، وهي مرحلة الستينيات من القرن الماضي، بعد ظهور المدارس والجامعة الوحيدة في الجزيرة العربية، في الرياض، ووجود طبقة مثقفة من المتعلمين داخل البلاد وخارجها.

والمرحلة الثالثة تعالج ظهور التيار الإسلامي وما طرأ على المجتمع من تغيير في ظل هذه الظروف التي قسمت المجتمع إلى قسمين: موال للتيار ومخالف له، كما هي الحال في انقسام المجتمع بعد الحرب العالمية الأولى، شرقي وغربي، وظهور التيار المضاد لهذا التيار من كتاب الحكايات المكشوفة واقتحام المسكوت عنه، ليقولوا للآخرين: إن المجتمع ليس ملائكياً، لكنهم

اتخذوا شرائح لا تمثل المجتمع بكل أطيافه، لذا ليست هذه النصوص بروايات حسب المصطلح الفني.

وختمت هذه الدراسة بخاتمة لخصت فيها مسيرة الرواية من حيث تمثيلها لمتغيرات المجتمع، وأنها ليست رصداً اجتماعياً، فحسب، بل تتعداه إلى صياغات فنية، وأن الرواية مرآة المجتمع، منذ أن ظهرت أول رواية في العالم إلى اليوم.

1 - مرحلة التعليم والإصلاح:

تعتبر رواية التوأمان أول رواية ظهرت في المملكة، سنة 1930م، ليس ذلك من حيث القيمة الفنية، لكن من حيث القيمة التاريخية، وإن اختلف معنا بعض الدارسين من حيث مسمى المملكة في ذلك الوقت، واعتبر رواية (الانتقام الطبيعي) 1935م، وهي قصة طويلة، كتبها الأديب محمد نور جوهرجي، على أنها القصة الأولى التي يمكن أن يؤرخ للقصة بها– بوجه عام– في المملكة[1]، وبصرف النظر عن فنية العملين من عدمها، فإنني أوافق الدكتور عبد العزيز السبيل على أن رواية (الانتقام الطبيعي!!!، أو الطبعي) أكثر نضجاً، لكنني أختلف معه في أن العملين لا يمثلان رواية بالمعنى المتعارف عليه في عالم الفن الروائي،، لكن يشفع لكل منهما أنه بداية، ولكن لا ننسى أن (الفضل للمتقدم)، فقد سبقت التوأمان الانتقام الطبيعي بخمس سنوات، إذن نحن نؤرخ للبدايات بشكل عام، وليس للفن[2]، وإن كان الفن مطلوباً في كل زمان ومكان، لنحدد معالم الرواية عن غيرها؛ وعندما نصل إلى عام 1947م، تظهر رواية بعنوان (فكرة) لأحمد السباعي، لا تختلف عما سبقها من نصوص وعظية تدعو إلى التعليم، وقد وضع فيها الكاتب آراءه وتطلعاته للمستقبل، وما سيكون عليه في زمن سريع التحولات، ودولة ناشئة تحتاج إلى مقومات كثيرة تعينها على النهوض بمجتمعها وتعليمه، فالعلم

سبيل الوصول إلى التقدم، فعندما يرى الأنصاري في قصته السابقة أن التوأم رشيد قد أفاد أمته، لأنه تعلم في المدارس العربية، وتعلم العلوم العربية والدينية، وأن أخاه فريد قد خسرته أمته لأنه درس في المدارس الغربية، وأن الأمة العربية بحاجة إلى من يدرس علومها ويدرسها لأبنائها، وليس لمن يتعلم ثقافة غير ثقافتها، يضع السباعي تصوراته نحو العروبة والتمسك بها، ولن يجدها إلا عند البادية، لأنها لاتزال تحتفظ بمقوماتها ويجب أن تقود التحول إلى العالمية من خلال قيمها وعاداتها الصارمة، ويجد أن لم شمل الأمة العربية الإسلامية في اللغة والعلوم الحديثة، ويتصور ذلك في موسم الحج، لأنه المؤتمر العالمي للأمة؛ وبعد ذلك بأقل من عام يصدر محمد علي مغربي روايته (البعث) 1948م، يناقش فيها أحوال المسلمين وأسباب تخلفهم، ويعزو ذلك إلى أسباب كثيرة، أولها إهمال الصناعة وعدم استغلال الثروات المحلية، ويضرب مثالاً على ذلك بما يهدر كل عام من جلود الأضاحي في موسم الحج، ويضع تصورا لوجود مصنع للجلود بمشاركة أحد الصناع المصريين، وفيها رمز للقومية العربية واتحادها في مجالات متعددة، وقد صرح المرحوم محمد علي مغربي بأن هذه الأحلام قد تحققت بفضل الله في النهضة الحديثة[3]، وهذه المرحلة – مهما قيل عنها – مرحلة تتطلب هذا النوع من النصوص، ولو لم تكن لما ظهرت النصوص التي بعدها، في أطوارها المتعددة ، واكب بعضها التغيرات الاجتماعية، وضل بعضها الطريق إلى دهاليز مظلمة، وهذه مرحلة يجب أن تسجل ويعترف بها، وهي التي مهدت الطريق أمام الكتاب والنقاد والباحثين فيما بعد، أما ما صدر حولها من نقد جائر فليس هذا مجاله، فلم يراع أحد الظروف التاريخية والاجتماعية، وكانت قياساتهم على الفنون التي سبقت هذه البلاد بسنين عديدة، ولم يدركوا أن تلك البلدان قد مرت بما مر به هذا البلد من بدايات كانت في بعض الأحيان أصعب بكثير؛ وهناك نقطة في غاية الأهمية لم ينتبه إليها الدارسون والنقاد، إلا القليل منهم، ذلك أن هذه الفئة من الكتاب لم يكن

في نية احد منهم كتابة رواية بالمعنى الفني المتعارف عليه، ولم يدع أحد منهم أنه روائي، ولكنهم كانوا يكتبون بهدف التوجيه والإصلاح عن طريق القصة ، لأنهم يؤمنون بأن القصة أقرب إلى روح الإنسان من غيرها من السرد الوعظي الممل، وقد صرحوا بذالك في مناسبات كثير، وصرح عنهم دارسوهم بما ذكرت قبل قليل(4)، كما يصرح المغربي قبل ذلك بعقود/ على أنه لم يكن ينوي كتابة رواية بشروطها الفنية، لكنه يرغب في تسطير أفكاره حسب المتغيرات الكونية، وانتشال مجتمعه من التخلف إلى مصاف الأمم المتقدمة، أو هكذا كان يحلم(5)، هذه الأفكار التي صرح بها كتاب الرواية في طورها التعليمي، حيث تحول المجتمع من رعوي إلى مدني متعلم، كان المحور الأساس لتقدم العلوم والفنون، فالمغربي يرى أن بلاده بحاجة إلى سواعد أبنائها، وخيراتها يجب أن تعود إليهم(6)، ولذلك لم يكرر كتاب المرحلة الأولى تجربتهم مع القصة، أو ما كانوا يسمونه رواية، مهما طالت أو قصرت، أو توفرت فيها شروط الرواية، أو لم تتوفر، لأنهم قالوا ما عندهم؛ ومن الصعب جداً أن نحكم على إنتاج واحد، أو تجربة واحدة، ففي ذلك الوقت كل نص يسمى رواية، وقد عاود الأنصاري السرد بقصة – تعتبر قصيرة إلى حد ما – لكن النقد سماها رواية، وهي لم تتعد العمود الواحد في جريدة صوت الحجاز؛ ولعل نشاط النقد في هذه المرحلة يعد البداية الحقيقية للنقد في المملكة، وظهور أسماء نقدية جادة تصدت للنثر والشعر، كانت سبباً في تراجع هؤلاء الكتاب عن مشاريعهم السردية وتقييد حرياتهم الفكرية، إضافة إلى نضج تجربة الكتاب العرب في المهجر والبلاد المجاورة، وانصراف الأدباء و النقاد إلى أعمالهم ومقارنتها بإنتاج الكاتب السعودي في ذلك الوقت، كما اشتدت المعارك النقدية بين النقاد والكتاب، واهتمت الصحف الأدبية بالنقد، وكان من بين النقاد المميزين المحتذين بنقاد المدارس العربية المصرية عدد لا بأس به، مثل: إبراهيم هاشم فلالي، وحسين سرحان، وعبدالكريم الجهيمان، وعبدالعزيز القويفلي، وصالح أحمد

العثيمين، وأحمد محمد جمال، وعبدالرحمن الخضيري، وعبدالله عريف، وأحمد عبد الغفور عطار، ومحمد حسن عواد، والأخير اهتم بأعمال عبدالقدوس الأنصاري، وبخاصة قصته (مرهم التناسي)، وأسرف في نقدها، مما جعله يتعدى نقد العمل إلى شخص الكاتب؛ كما اشتد النقاش بين أحمد عبدالغفور عطار وأحمد السباعي، مما جعل الوسط الأدبي يتدخل لإيقاف العطار عن الكتابة بسبب تجاوزاته إلى شخص الكاتب، لكنه لم يسكت عند ذلك – كعادته – بل سافر إلى القاهرة وأصدر صحيفة من عدد واحد سماها (البيان) سنة 1950م، وزعها بعد عودته على مناصريه ضد السباعي؛ وهذه المرحلة التي تشبه استراحة المحارب، كانت فترة مراجعة واسترجاع، في ظل المتغيرات التي حدثت بعد توقف الحرب العالمية الثانية، ودخول عصر الحداثة إلى المجتمع، وكان النقد يتخذ واحداً من طريقين: الأول مراجعة ما صدر من نتاج أدبي (نثراً وشعراً)، والثاني، الانحياز في فئات أدبية نقدية، فيما سمي فيما بعد (المعارك النقدية)، والتي استنتجنا منها مدرستين نقديتين: مدرسة المدينة المنورة، بريادة عبدالقدوس الأنصاري، ومدرسة مكة المكرمة، بريادة محمد حسن عواد، انبثق على غرارها مدرسة ثالثة في الأحساء، بريادة محمد عبدالله الرومي، ضد مدرسة البحرين النقدية، ومن الأسباب الأساسية لتوقف القصة في هذه المرحلة شراسة النقد الذي قوبل به هذا الإنتاج في بداياته، وقناعة الكتاب بما أنتجوا، قياساً بنتاج العالم العربي والمهاجرين الشوام(7)، ولعل هذه المرحلة كانت مرحلة تحضير لما سيأتي بعدها من نصوص قصصية (رواية وقصة قصيرة) وقد التفت النقد إليها بجدية أكثر، ولم تعد حديث النساء والصبيان، كما كان يصفها شداة العلوم والأدب التقليدي؛ فالبلاد تستقبل أبناءها العائدين من البعثات إلى مصر ولبنان يحملون أفكاراً وأساليب حديثة لم تعهدها القصة العربية التقليدية ذات النتائج الجاهزة، والسبب قبل المسبب، فعاد حامد دمنهوري من بعثته في القاهرة ليقول قولته في هذا الفن الوعظي التعليمي ليقلبه إلى

فن روائي تعلم أسسه وتقنياته من كبار الروائيين والنقاد في مصر؛ فأصدر روايته الأولى (ثمن التضحية) 1959م، كأول عمل روائي اكتملت شروطه الفنية، ومهما قيل عن تأثره بكتاب مصر التي عاد منها لتوه، وأن عمله يشبه عمل محمد حسنين هيكل(زينب)، إلا أنه استطاع أن يوجد فنا روائياً حديثاً لم يسبق إليه، مع الاعتراف بأنه تأثر – كغيره – بالرواية الحديثة ثقافياً.

وحاول الدمنهوري تكرار تجربته في رواية ثانية بعنوان (ومرت الأيام) 1963، وكانت عملاً ضعيفاً، كنا سنقبله منه لو كان العمل الأول، ولم يضف إلى متغيرات المجتمع شيئاً يذكر، إضافة إلى رداءتها فنياً، فالدمنهوري بدأ من الأعلى إلى الأسفل، ولم يبدأ من الأسفل إلى الأعلى كتدرج طبيعي، وفي مثل هذه الحالات يسهل السقوط، وتدور الشكوك حول العمل وصاحبه،، واعتقد أن حب الشهرة والنقد غير المسؤول كانا السبب وراء حرق الرجل مبكراً، ولم يمهله القدر طويلاً ليصحح مساره الروائي، فقد توفي بعد صدورها بقليل من الزمن؛ أما الروائي الثاني الذي غير وجه الرواية من التعليمية إلى الفنية، والتصق بالمجتمع، ولم ينفصل عنه، واهتم بمعالجة القضايا الاجتماعية دون الانشغال بشريحة خاصة لا تمثل المجتمع في رؤية جمعية، فكان إبراهيم الناصر الحميدان، الذي بدأ بعكس الدمنهوري في عملين متباعدين، سنكمل الحديث عنهما وعن بقية أعماله في المحور التالي.

2 – المتغيرات الفنية والاجتماعية:

تحدثنا في المحور الأول عن الرواية التعليمية والظروف التي حدت بكتابها إلى معالجة بعض القضايا من منظور تعليمي وعظي، وفي هذا المحور سنتناول الرواية في طورها الاجتماعي الثاني وتحولها إلى الفنية من خلال كاتبين من الجيل الثاني، اهتما بالمتغيرات الاجتماعية؛ تحدثنا عن الأول (حامد دمنهوري) وسنتحدث عن إبراهيم الناصر، وكان لهذين الكاتبين

رؤية خاصة عن التحول الاجتماعي من الأمية إلى التعلم، خصوصاً تعليم المرأة، ومن الحياة الاجتماعية بين الريف والمدينة، وذلك نابع من خلفياتهما الثقافية، فقد أمضى الدمنهوري زمنا في مصر بين القاهرة والإسكندرية، طالباً في قسم اللغة العربية، وكذلك قضى الناصر طفولته في العراق، وتشرب الثقافة الحديثة من دراسته ومكتبة جده الذي كان يجلب له الكتب من الهند، حسبما يصرح به دائماً؛ وقد تشرب بحياة الريف العراقي في منطقة الزبير، التي يسميها (القرية النجدية) نظراً لهجرة أهل نجد إليها، وبقيت في ذاكرته، بالرغم من أنه عاد إلى السعودية في زمن مبكر، وظهر ذلك جلياً في روايته الأولى (ثقب في رداء الليل) 1960م، وقد سبقها بمجموعتين قصصيتين، هما (أرض بلا مطر وأمهاتنا والنضال)، ومهما يكن من أمر، فالناصر يعالج مشاكل المجتمع مباشرة، ليس بالرصد الاجتماعي العادي، لكن بالرصد الروائي الفني، والقصة القصيرة المحبوكة، وبعد التأمل فيما أصدر أمضى تسع سنوات أصدر بعدها روايته الثانية (سفينة الموتى) 1969، حيث حشد فيها عدداً من قضايا المجتمع، كالتحول من الطب الشعبي، إلى الحديث، ومن التجارة التقليدية إلى التجارة الوافدة، ولكن يرى أن الطب مايزال قاصراً والتجارة لفئة محدودة من المجتمع، والباقي للسوق الشعبي الرخيص الثمن، الذي يوفر المستلزمات الشعبية، بمسماه الشعبي في الرياض (حلة العبيد) بكسر الحاء. ويعتبر هذا العمل نقطة انطلاقة بالنسبة للناصر، فقد توفرت في هذا العمل كثير من الشروط الفنية الحديثة،، من حيث (اللغة الروائية، والحدث، والحبكة)، فكان عملاً متكاملا سرديا[8]؛ ولم تخل هذه الفترة من أعمال تقليدية على غرار الأعمال التي رافقت الطور الأول، من الناحيتين، الاجتماعية والفنية، بالرغم من ظهور هذين الكاتبين بأعمال فنية[9]، وفي ظني أن تلك الأعمال كانت مخبأة في الأدراج إلى أن حانت الفرصة لإصدارها، أو أن كتابها لم يدركوا معنى الرواية، وما تزال شبه هذه الأعمال تصدر في الرواية العربية من حين إلى حين، وتدق لها

طبول النقد البعيد كل البعد عن مفهوم الرواية، وهؤلاء الكتاب كانوا معاصرين لهذين الكاتبين (الدمنهوري والناصر)، مثل: محمد زارع عقيل، المتأثر بجورجي زيدان، في اللغة والبناء، فقد أصدر عقيل في تلك الفترة روايتين، وهما أشبه بالقصة التقليدية الطويلة، وبعناوين زيدانية (ليلة في الظلام) والأخرى (أمير الحب)،قصة تاريخية بطلها الوليد بن عبد الملك، صدرتا عن دار الهلال، في القاهرة 1960م؛ وأصدرت هند صالح باغفار رواية بوليسية، بأسلوب سينمائي، بعنوان (البراءة المفقودة) 1972م، تدور أحداثها في القاهرة، وأصدرت عائشة زاهر أحمد رواية بعنوان (بسمة من بحيرات الدموع) 1979، وهي قصة خيالية تعالج وضع المرأة المغلوبة على أمرها في مجتمع لا صوت يسمع إلا صوت الرجل؛ وأصدر حمزة غالب أبو الفرج أقاصيص إخبارية طويلة، حُسبت على الرواية، من حيث الظرف التاريخي، بيد أن تلك الأعمال بعيدة كل البعد عن المتغيرات الاجتماعية والفنية، وحسبها بعض الدارسين على الرواية، على سطحيتها، ومن حق الدارس أن يحسب على المرحلة كل ما صدر فيها، لكن يجب عليه تحليل هذه الأعمال، للوقوف على نسبتها الفنية، وواقعية الظرف التاريخي، وتظهر في هذه الفترة أعمال موجهة سلفاً للنصح والإرشاد على مذهب الكتاب السابقين، عادت بالرواية إلى الوراء، وكان السبب الرئيس في ظهورها وجود النشر والتوزيع، وفي مقدمة الناشرين لهذه الأعمال شركة تهامة للنشر والتوزيع، حيث نشرت معظم هذه الأعمال في مرحلة الثمانينيات، أي في المرحلة الثالثة من مراحل الرواية، ومنها، على سبيل المثال لا الحصر: (فتاة من حائل) 1980، للدكتور محمد عبده يماني،التي أسرف المجاملون في تقريظها، إلا الدكتور يوسف عز الدين الذي نقدها نقداً موضوعياً أعجب مؤلفها قبل غيره[10]، ويصدر عبد الكريم محمود الخطيب روايته (حي المنجارة) في العام نفسه، وبالرغم من أنها تعالج شيئاً من تحولات المجتمع، إلا أنها تفتقر إلى الناحية الفنية، ويصدر فؤاد صادق مفتي رواية بعنوان

(لحظة ضعف) في العام نفسه، وهي شبيهة برواية الكاتب الإسلامي نجيب الكيلاني (فطيرة صهيون)، ويصدر عصام خوقير روايته (الدوامة)، وهذه الرواية أقرب إلى المتغير الاجتماعي من غيرها، فيما يخص المرأة وعملها، وكأنه يطرح سؤالاً مفاده: ما فائدة الشهادة التي تحصل عليها المرأة ولا تعمل بها؟؟ وبصرف النظر عن الأسلوب الذي اتخذه الكاتب المسرحي، إلا أنها واكبت المتغيرات لاجتماعية في مجال العمل والتعليم، والتغيرات والقفزات التي يمر به العالم؛ ويصدر سيف الدين عاشور روايته (لا تقل وداعا) تكاد تكون نقلاً حرفياً لرواية شكسبير (روميو وجولييت) التي استقى مادتها من الأسطورة البابلية (الحب الخالد)، أما طاهر عوض سلام الذي أصدر بعض أعماله التقليدية في هذه الفترة، مثل:الصندوق المدفون، وأشرقت الشمس، وقبو الأفاعي، وعواطف محترقة)، وهو تلميذ وفي لمحمد زارع عقيل، وعقيل تلميذ لزيدان، فقد غلبت على أعماله النزعة الخيالية المجنحة، البعيدة كل البعد عن المتغيرات الاجتماعية، وهذه الأعمال تميل إلى التوثيق التاريخي؛ أما الرومانسيات فنجدها عند عبد الله جفري في عمله الأول (جزء من حلم)، وفيها طرح للمتغيرات الاجتماعية، من حيث تحرر المرأة إلى حد ما في بعض الأسر؛ ويقتفي هذا الأثر خالد باطرفي في روايته (ما بعد الرماد)، وهدى الرشيد في روايتها (غداً سيكون الخميس)، ونخلص من هذه الأعمال بالتالي:

أولاً، النتائج جاهزة سلفاً، وهذا من الرواية النقلية، المعتمدة على الحكاية المعروفة، فالخيال الروائي مفقود، ومثله البناء الفني واللغة الجاذبة للمتلقي، فلا تسلسل للحدث، والشخصيات مركبة، والحكاية مفتعلة، حتى وإن كانت واقعية، فإنها لا تمثل تغيرات المجتمع، لأنها منقولة من حدث سابق للفعل.

ثانياً، يغلب على هذه الفئة تقليد الأعمال السابقة، وتركيب أحداث مشابهة.

ثالثاً، اللغة الروائية ضعيفة[12] يغلب عليها السرد التاريخي، والحكاية الشعبية غير الموظفة، والأسلوب الإخباري الصحفي.ولم تخل هذه الفترة من ظهور أصوات روائية جديدة أتقنت العمل الروائي، ووظفت الأحداث توظيفاً جيداً، ونقلت الحدث بلغة روائية حديثة، أشاد النقاد والدارسون بها في دراساتهم الحديثة[13]، مثل عبد العزيز مشري، وأمل شطا، وحمزة بوقري، وكاتب هذا البحث، في روايته الثانية[14]، وعبدالعزيز الصقعبي، مع استمرار إبراهيم الناصر في كتابة الرواية المواكبة لمتغيرات المجتمع برؤية الناقد الاجتماعي[15]، ومع أن القصة القصيرة المزدهرة في الثمانينيات والتسعينيات لم تكن منافساً عنيداً، إلا أن الرواية لم تسيطر على الموقف إلا بعد ضعف القصة القصيرة، وتراجع الشعر – بشكل عام – وانشغال النقد بأمور جانبية، كالشعر المنثور، والنقد الثقافي ، وفشل ما يسمى بقصيدة النثر، وهبوط السرد إلى الذكريات المسفة، كالجنس ومغامرات المراهقين، والتصادم بين تياري الإسلاميين وغيرهم...، وفي هذا الفراغ الأدبي أخذت الرواية في الصعود لسد حاجة المتلقي الفكرية من جهة، وقدرة الرواية على إيصال الفكرة إلى المتلقي من جهة أخرى، ووجود الوعي الجمعي في أوساط المجتمع الذي يبحث عن الجديد الذي يكسر هالة الملائكية الاجتماعية؛ لكن هذه الفترة التي نتحدث عنها لم تسلم من غوغائية الإنتاج الذي جذب كثيراً من الكتاب لتجريب حظوظهم في مجال الرواية التي جذبت الأبصار نحوها وتسيدت سوق الإبداع، فنجح البعض وأخفق آخرون؛ ولم يأخذ النقاد والدارسون في حساباتهم تشكل الفن الروائي وآنية الزمن، فالرواية ليست آنية كالقصيدة والقصة القصيرة، بل تحتاج إلى زمن قد يطول وقد يقصر، وقد يطول إلى زمن تكتمل فيه أركان الزمن الروائي، وهذا ما خدع كثيراً من الكتاب، عندما يكتبون ولم يأخذوا في حساباتهم عامل

الزمن الممتد على حدود المكان، فيكون الزمن أطول من المكان أو العكس، وبالتالي تنعكس كل هذه المعطيات على تشكل أدوات المجتمع المتقبل للتغيير، فإذا تغير الزمن وتغيرت حدود المكان ولم يتغير المجتمع، الذي هو المادة الرئيسة للرواية، لم يعد للرواية قيمة فنية، فستدخل في ملفات التاريخ، وتصبح سرداً مفرغاً من معناه، فمنذ العقدين الأخيرين من القرن العشرين ظهرت التغيرات الاجتماعية بوضوح في المجتمع، من حيث الزمان والمكان، وتم انعكاسها على الرواية الحقيقية، بشكل جمعي يسمو كسمو الأدب نفسه؛ وقد كانت الكتابات السابقة تعد إرهاصاً لهذه التحولات، فالكتاب في مرحلة الثمانينيات وما قبلها كانوا ينظرون لتعليم المرأة تعليماً عالياً يليق بمكانتها، ودخولها سوق العمل، فرواية فؤاد صادق مفتي (لا، لم يعد حلماً) 1983م، تبشر بدخول المرأة سوق العمل الحر، وروايات أمل شطا تبشر بالمرأة الموظفة، ورواية إبراهيم الناصر (عذراء المنفى) تبشر بفتاة مثقفة، وقد تعدى الكتاب مرحلة التبشير بالتعليم إلى التنظير لسوق العمل، فالمرأة منذ القدم هي عمود الأسرة، ومشارك أساسي في التجارة، ولم تكن المرأة معزولة عن المجتمع، كما يصوره بعض الأدعياء، لكنها كانت شريكاً للرجل في كل شيء، ومجتمع الجزيرة العربية قابل للتحول بسرعة، بالرغم من القيود التي تفرض على المرأة من حين لآخر .

* * *

كان العقد الأخير من القرن العشرين البوابة الكبيرة التي انطلقت منها الكتابات الروائية وشبه الروائية واللا روائية المعدة سلفاً- في أذهان كتابها أو في أدراجهم - بنوع جديد من السرد، وبأسلوب لم يعهد في الرواية العربية على وجه العموم، فصدرت روايات المذكرات والذكريات، والبوح بأسرار لم تكن مجهولة، ولا مهمة في حد ذاتها، وكل ذلك من مخزون الذاكرة، وليس هناك إبداع خارج ذاكرة المبدع، مهما يكن نوع الإبداع، كما

يؤكد على ذلك كبار النقاد في العالم، ومنهم : دومنيك فرنانديز، وفيليب لوجون، وغيرهما...[16]، ولكن الاعتماد الكلي على الذاكرة أمر فيه كثير من الخطورة، حيث تتحول الرواية إلى مذكرات مجتزأة من السيرة الذاتية، وبالتالي ينعدم الخيال كعامل أساسي في بناء الرواية، فتفقد الرواية معناها وتتحول إلى سرد حكائي؛ وهذه الجزئيات ربما يستعان بها في مشهد عابر عندما تدعو الحاجة إليها، وتوسع الكتاب في تعدي الخطوط الحمراء الرقابية لم يعد محدوداً بحدود الوطن الواحد، في زمن توفر النشر في كل مكان، وصنع هؤلاء الكتاب فناً جديداً، لم يصنعهم الفن، فأغلب ما ظهر في أواخر القرن العشرين مصنوع متكلف، فالفنان الحقيقي لا يصنع الفن، بل يصنعه الفن، وتسيره الفكرة في تسلسل روائي، وقد تنبه النقاد والدارسون والمنظرون للرواية العالمية إلى هذه الجزئية المهمة في بناء الرواية، واتفقوا على أن الروائي الحقيقي هو من يكتب وليس في ذهنه أكثر من الفكرة التي سيكتب عنها، أما باقي النسيج الروائي فيصنع من نفسه جسماً متكاملاً هو في النهاية الرواية، ولأن الرواية هي الفن المتسيد في المشهد الثقافي، فقد أراد هؤلاء إيصال أفكارهم إلى المتلقي عن طريقها، فهم معروفون (شعراء، وصحافيون، وكتاب قصة قصيرة) ولم يعرفوا كتاب سرد طويل النفس، قبل هذه التجربة، لذلك لن نناقش هذا النوع من السرد، المنقول، وليس المبدَع، مع احتفاظنا بقيمته التاريخية، فمنذ أن أصدر غازي القصيبي شقة الحرية، عام 1990م، وسجل فيها ذكرياته في القاهرة، توالت هذه الإصدارات على نفس المنوال، وبالتالي لم يأت الآخرون بجديد، فهم على رأي بعض الباحثين يلعبون في الوقت الضائع، ويكررون هذه العبارات التي ملها المتلقي النزيه، منذ أن أصدر محمد شكري عمله الأول (الخبز الحافي) 1987، كما أن هناك فئة أخرى ظهرت بالذكريات من جانب فلسفة الواقع المتحول من طور إلى طور آخر، وخانتهم اللغة الروائية قبل كل شيء[17]، ولعل ظهور هذا اللون – أيا كانت فنيتها – يعبر عن تحول في المجتمع نحو المصارحة، ونفي المقولات

التي تمثل المجتمع الملائكي، أو المدينة الفاضلة التي تخيلها أفلاطون من قبل، وإن كان هذا الفعل لا يخفى على المتلقي، إلا أن هذه الصياغات تحتاج إلى تغليف محكم في نسيج روائي، من روائي متمكن في السرد؛ وظهر من بعد هذه الكوكبة كتاب استطاعوا – إلى حد ما – أن يعالجوا هذه القضية الأزلية في مجتمع يوصف بالمحافظة، ويدعي معظم أفراده الفضائل، ويكلف البعض بحراستها في الظاهر، ويمارس في خارجه كل ما يمكن أن يمارس في داخله[18]؛ وتحولات المجتمع وتغيراته من طور إلى طور، ومن حقبة تاريخية إلى أخرى تفرضها الظروف ومعطيات العصر لها أسبابها ودواعيها، فمنذ أن دخل البث الفضائي كل منزل، وكثر السفر والاطلاع، والكتاب والنقاد في صراع مع الآخرين حول التقدم ومسايرة العالم من حولنا، مع البقاء على العادات والمثل: الدينية والعقدية، والعادات الاجتماعية...، وأصبحت الأمور تتكشف يوماً بعد يوم، ولم تعد الخطب التي تلقى في كل مناسبة تؤثر في المجتمع، الذي يرى كل يوم تغيرا في كل مناحي الحياة، واكتشف ما كان يخفيه كل من الطرفين، الداعي للتقدم ونبذ الخرافة، ومن كان ضده، ولم يعد الكاتب يتخفى خلف الأقنعة في غموض يصعب على المتلقي فك مغاليقه، يتخذ فيه الكاتب مسارب مظلمة في بحر لجي (ظلمات بعضها فوق بعض)، مثلما فعلت رجاء عالم في رواياتها الأولى – إن جاز التعبير أن تسمى روايات – (4 صفر)، حتى وإن حازت على الجائزة الأولى في مسابقة ابن طفيل من المعهد العربي في أسبانيا، فما تلاها من روايات للكاتبة نفسها صار أكثر وضوحاً ونضجاً ومصارحة[19]، مع تحفظي الشديد على مسألة الجوائز والترجمات إلى لغات أخرى، وهذه يدخل فيها عوامل لا داعي لذكرها هنا؛ ويبدو التحول والتغير في المكان كمكون سردي في كثير من الروايات ذات البعد الثقافي بين القديم والجديد، كشاهد على العصر، يتضح ذلك من روايات عبدالعزيز مشري، التي عالج فيها الماضي والحاضر، كمتغير حكمت به الظروف التاريخية والاجتماعية[20]؛ يقول شكري عياد:

«الروائي شاهد على عصره، وأخطر ما في شهادته هو ما يستخلص من عمله الفني دون تعمد منه للمشاركة في الأحداث المحيطة به بوصفه مفكراً سياسياً أو اجتماعياً»(21) وصار الاهتمام بالمكان وعلاقته بالإنسان، من مكونات العمل الروائي في هذه المرحلة، بصورة تختلف عن الصور التي صُوِر بها في الأعمال السابقة على هذه المرحلة(22)، وقد عمد كثير من الكتابِ إلى تحولات المكان بنوعيه (العام والخاص)، فالعام يعني تحول أبناء الريف والبوادي إلى المدن، والخاص يعني تحول أبناء المدن إلى أحياء جديدة متفرقة، صنعتها الطفرة المادية في مرحلة الثمانينيات، بعد أن كان يضمهم مكان واحد(23)، وهذه التحولات والتغيرات أضعفت الرباط الاجتماعي، فانتشرت الجريمة بأنواعها؛ وقد تتداخل بعض التغيرات في عمل واحد يشمل تحولات المرأة من الأمية إلى التعلم، ويتعدى ذلك إلى قيادة السيارة، ويشير إلى حقوق المرأة المسلوبة في التجارة، التي كانت تمارسها من قبل، باعتبارها عملاً شريفاً، وأمور أخرى يربط الروائي بينها؛ ولم تعد قضية علاقة الرجل بالمرأة ذلك الهم الذي يشغل الروائي في هذه المرحلة، فقد تعدتها المرحلة بكثير، وولت مع عصر الرومانسيات، وصارت قضية الوافد الأجنبي وتأثيره على الثقافة والأمن هماً من هموم الروائي وتغيرات المجتمع والحفاظ على هويته من الضياع، مما شغل بال بعض الروائيين، كقضية وطنية، بكل ما في الكلمة من معنى(24)، ولعل المتابع للحركة الروائية في السنوات الأخيرة يلاحظ الكم الهائل الذي صدر باسم الرواية، أو سماه النقاد رواية ، مع أن كاتبه/ كاتبته يتبرأ من تسميته رواية، كما حصل من كاتبة قصة(بنات الرياض)، وأغلب هذه الأعمال ليست روايات، ليس فيها من الرواية إلا اسمها(25)، وهذه – من وجهة نظري – حالة طبيعية في ظروف، مثل هذا الظرف التاريخي للرواية، كتاب العصر إن جاز لنا التعبير، ولعلنا نذكر زمن الشعر الحر، عندما ظهر في أربعينيات القرن الماضي، وأصبح الكل شاعراً!!!!.

3 - التيار الإسلامي والتغير الاجتماعي:

الرواية جنس أدبي راق يحتاج إلى ثقافة عالية ووعي مدرك لما يدور في المجتمع من أحداث، قد يعالجها المقال والبحث الاجتماعي، ولكن الرواية تختلف من حيث المعالجة الفنية المقبولة لدى المتلقي، لا يستطيع أن يصوغه إلا الروائي الموهوب بفنية يتعامل بها مع الأحداث، من منظور خلفي للحدث، وليس من منظور مباشر، وقد يظن البعض أن هذه الصياغات من السهولة واليسر بمكان، وهذا ما جعل بعض المجاملين يشيد ببعض الأعمال التي صدرت قديماً وحديثاً على أنها أعمال روائية ناضجة، وفي الواقع أنها أعمال سطحية مباشرة، لا تتعدى موضوع القصة والحكاية السائجة، مما يدور في المجالس بدون توظيف فني، ليس فيها صياغة فنية تذكر؛ وازدهار الفن الروائي مرتبط بالحركة الاجتماعية، فالصلة بين التحولات – الاجتماعية والثقافية وظهور الأنواع الأدبية – مرتبط أشد الارتباط بتغيرات المجتمع – (الاقتصاد، والصناعية، والإعلامية)، وبما أن هذه العناصر تدور في صالح الرواية، مثل: النشر والتوزيع، واستهلاك الرواية كسلعة ثقافية، إلا أن لها سلبيات كثيرة، منها: دخول عدد من الكتاب غير المؤهلين في ميدان الرواية، وظهر تأثير الأسلوب الصحفي (الإخباري) على كثير من الكتابات في الآونة الأخيرة، حيث وجد القائمون على الصحف والمجلات المتخصصة في الشأن الأدبي أن الرواية أقدر على توصيل الفكرة أكثر من غيرها من الوسائل الثقافية الأخرى، فالمجلات التي اهتمت بالقصة – بشكل عام – كانت تهدف من وراء ذلك إلى نشر الوعي بين المواطنين عن طريق القصة، لأن القائمين عليها رأوا فيها السبيل الأسهل لتطوير قدرات المجتمع وفتح أذهان المتلقين عن طريقها(26)؛ وتفاوتت هذه الروايات بين الفنية وغير الفنية، والقدرة على رصد التحولات والتغيرات التي طرأت على المجتمع/ حسب تجربة الروائي الذاتية، بين تجربة تعليم المرأة، والتحول من الحي الواحد إلى عدد من

الأحياء، وكذلك تعليم المرأة، حيث بقي التعليم مقصوراً على الرجال، وصور بعضهم المرأة تتعلم سرا على مناهج إخوتها، أو بمدرس أو مدرّسة خاصة[27]، كما كانت تفعل (بنت الشاطئ) عائشة عبد الرحمن، كما اهتم نوع آخر بالتغيرات الاجتماعية بعد دخول الثروة البترولية، وبناء المدن الاقتصادية، على سواحل الخليج العربي[28]، حيث تتبع الكاتب بدايات تلك المدن وحياة سكانها وما طرأ عليها من تغير في الحياة والسلوك الاجتماعي، بينما أخذ بعض الكتاب في معالجة قضية المرأة المعلقة بين الشك في تبعات تعليمها، الذي ربما يجلب المفاسد، وبين تحصينها بالعلم والثقافة لشق طريقها عضواً نافعا في المجتمع[29]، مع أن غلبة الجانب العاطفي عند بعض الكاتبات أخل بالبناء الروائي؛ وهناك فريق ثالث طرق هذه الموضوعات بشيء من التحفظ، وقدم اعتذاره سلفاً عن القصور في الفنية، من ناحية، وألا يفهم خطأ، لكنها – على أية حال – أفكار صيغت في قوالب روائية[30]، وهذا إن دل على شيء، فإنما يدل على الخوف الشديد من مواجهة التيار الآخر، وخوض هذه التجربة الصعبة، وقد أدرك هؤلاء الكتاب خطورتها، والحاجة إليها في آن واحد، وهذه المقدمات تكشف عن الحاجة إلى وجود فن روائي وأن هذه الروايات التي كتبت لها هذه المقدمات مجرد محاولات، أو إرهاصات أولية لم تؤيد بعد بأبعاد جوهرية يتطلبها الإبداع[31]، وهذه – بالفعل – إرهاصات لفن الرواية في المرحلة التالية.

* * *

كانت متغيرات الطفرة في أواخر الثمانينيات والتسعينيات، والانفتاح الذي أحدثته هذه الطفرة سبباً في ظهور عدد من الكتابات الروائية، التي لم يكن بعضها انعكاساً مباشراً، والبعض الآخر انعكاس مباشر، والرواية تحتاج إلى وقت قد يطول ويقصر، كما ذكرنا من قبل، لتتبلور الفكرة، ويتمكن الكاتب من جمع معلومات كافية لينسج منها هيكل الرواية، أما الثانية فلم

تتعد رد الفعل الذي أحدثه تصرف بعض الجهات، بصورة شخصية، مع الكاتب نفسه، ولذلك لم تظهر نتائج الطفرة التي حصلت في أوائل الثمانينيات إلا في مرحلة التسعينيات، عند كتاب الجيل الثالث، ومن استمر في الكتابة من الجيل الثاني، مثل: عصام خوقير، وإبراهيم الناصر، وحمزة بوقري؛ أما الكتاب الذين ظهرت أعمالهم في التسعينيات وبداية الألفية الثالثة، فقد بدأوا بالمصارحات المكشوفة، على منهج الكتاب الغربيين، وبعض الكتاب العرب، مثل: محمد شكري، من المغرب، وهو سرد شبه سيري، وقد تحدثنا عن ذلك من قبل، وما يزال بعض الكتاب يواصل هذا المنهج، مع أنه لم يأت بجديد، فالفكرة مستهلكة؛ ولم توفق الرواية السعودية بنقد يواكب هذا الكم، فالنقد من خلال الكتابات العاطفية شجعت كثيراً من الكتاب غير المتهنين للرواية على إنتاج ضعيف لا يتعدى الخواطر والأحاديث اليومية الساذجة المضادة للسرد المسرف في الجنس والتجديف...، بينما هناك من أسرف في الجانب المضاد، وصور الشخصيات في صور ملائكية، لا يأتيها الباطل من أي اتجاه[32]، وليس الكشف عن المستور، أو المسكوت عنه، أو الدعوة للفضائل والمثاليات، غاية الرواية الحديثة، وكل ما ذكره كتاب تلك السرديات كان خارج التغيرات الاجتماعية، وبالتالي لم يستفد منها المتلقي، من كل من الجانبين؛ ولنعلم أن الفن الأدبي هو الفن الذي يمكن أن يحيي نفسه أو يقضي عليها، مهما تتعال الأصوات – مدحاً أو قدحاً – وهذه حالة طبيعية، فلولا السلبي لم نجد الإيجابي، ولم تكن هذه الموجة من الرواية وليدة المصادفة، ولا من باب الإبداع الذي يولد بعضه بعضاً في حالة مخاض أدبي فني سببه قلق المبدع، بل كانت انعكاساً لظروف حتمتها المرحلة على الكاتب، فبث فيها همومه الخاصة على حساب الفن الروائي بسبب المتغيرات الاجتماعية التي فرضها الواقع الراهن في حياة المجتمع ككل، عندما اشتدت قوة ما يسمى بالتيارات الفكرية الإسلامية من حوله؛ وصار التكفير على المنابر وفي التجمعات البشرية في المناسبات، أسهل مما يتصوره العقل،

وتكتل المجتمع في فئات كل منها يعد نفسه صاحب الفضيلة، إضافة إلى التضخم المادي الذي أحدثته الطفرة، التي قسمت المجتمع إلى فئات طبقية، جعلته في سباق محموم في سبيل الكسب المادي بين الربح والخسارة من جهة، وبين التيار المتشدد من ناحية أخرى، وبين التحلل الاجتماعي من ناحية ثالثة، فنشطت جماعات الإخوان المسلمين، المسيَّسة، التي كانت تخطط في السر، وتبني نفسها منذ عقود في أوساط الشباب، يديرون الوسائل الإعلامية والتربوية باسم الدين- وإن كانت نوايا البعض منهم سليمة - فالغالب على التيار التطرف، وواكب هذا التغير (المادي والفكري) نجاح الثورة الخمينية في إيران، وإشاعة المذهب الشيعي، وتصدير الثورة إلى البلاد المجاورة أولاً لنصرة الشيعة المضطهدين - على حد تعبير قائد الثورة - الذي أراد أن يغير وجه التاريخي الشيعي بكتابه (ولاية الفقيه) فيجوز للفقهاء أن يكونوا ولاة، وأحدث هذا الكتاب تغيراً وانقساماً في داخل المذهب الشيعي أولاً، الذي لا يؤمن إلا بولاية المهدي المنتظر، وسبَّب عداوة مع المذاهب الأخرى، فأحدث هذا التغير الحرب الأولى في الخليج بين العراق وإيران، بما يزعم أنها تصدير للثورة في إيران وظهور جماعة التكفير والهجرة في مصر التي بدأت بقتل الشيخ الذهبي عندما خالف رأيهم المتشدد؛ وما هي إلا أشهر قليلة ليظهر التيار السلفي المتشدد المنشق بقيادة جهيمان، بثورة أراد أن ينطلق بها من الحرم المكي الشريف بعد انتهاء حج عام 1979هـ/1399م، وكانت رهانات جهيمان وحزبه رهانات خاسرة من حيث قبولها اجتماعياً، في بلد مقبل على التطور الاجتماعي في كثير من المفاهيم، بيد أنها لا تخدم إلا فئة واحدة مصلحتها في تخلف البلاد ليبقى العقل رهن احتياجاتها من الفتاوى والدجل ومحاربة الآخر من المذاهب الإسلامية، لكنها كسبت من ناحية أخرى، حيث قضي على جهيمان وأقطاب ثورته بإعدام الجسد، فقط، واستطاع أعوانه أن يبقوا فكرته الرئيسة المنطلقة من فكرة الإخوان البدو حية فاعلة، وهي محاربة كل جديد على أنه بدعة

(وكل بدعة ضلالة، وكل ضلالة في النار) دون تعريف علمي للبدعة، ويحددونها في الجانب السلبي، ويرون أن عمل المرأة وممارستها لنوع من التجارة وظهورها في وسائل الإعلام فسق وفجور محرم، وأنها عورة في كل الحالات، وأن مكانها البيت، وأن كل جديد بدعة تمثل الضلالة، ولكن هذه البدعة المحرمة – في نظرهم اليوم – ماتلبث أن تكون حلالاً يتعامل معه الجميع على انها مفيدة، مثل: التلفزة والراديو وتعليم المرأة... وفي الحقيقة إن هذه إشكالية مصطلحية[33] سببت الكثير من البلبلة الاجتماعية، حيث تولى الفتوى فيها أنصاف المتعلمين، وابتعد عن الفصل فيها العلماء المعتبرون، لذلك أعطت الكتاب فسحة من الأمل في إصدار ما يريدون إصداره مقابل ما يصدره التيار الآخر من هجوم على الشعراء والكتاب، وتكفير العموم منهم، دون دليل أو اعتراف بكفر[34] أو شهادات عدل بحكم شرعي؛ وفي يوم 1979/12/27م، يدخل الإتحاد السوفيتي – العدو اللدود لأمريكا – أفغانستان محتلاً لها لنصرة الشيوعيين، فتهب أمريكا لحشد جند الإسلام للدفاع عن أفغانستان المسلمة، ويتطوع الشباب لهذه المهمة الدينية ضد الشيوعيين، وتنشط الحركات الإسلامية نشاطاً لم يحدث من قبل له مثيل، وتظهر المعتقدات المخزونة في هذا الجو المشحون بالحماس لتنفيذ ما يريد قادتهم تنفيذه، ويجد كل حزب فرصته فيما يريد أن يقول، ما دام ضد السوفييت وأعوانهم؛ وأحدث هذا التذبذب الفكري نوعاً من الانقسام في صفوف المجتمع، حتى في الأسرة الواحدة، ووصل التكفير إلى عقوق الوالدين والبراءة منهما، وإتلاف الأجهزة الكهربائية الحديثة وأجهزة التلفاز، بناء على فتوى قادتهم، ووجد هذا الشباب المندفع فرصته في الجهاد وإثبات الذات في تولي الحديث على المنابر، وتقدير المجتمع لما يقول، وتولى الوعظ والإرشاد مجموعة من أنصاف المتعلمين في غياب رجل الفقه الحقيقي على مدى عقود من الزمن، كما أشرنا إلى ذلك من قبل، وظهر عدد من المنظرين في السر، وقيام طلابهم بالمهمات في الظاهر، حيث اعتزلهم بعض الكتاب

الذين كانوا معهم وكتبوا مشاهداتهم في فصول رواياتهم[35]، وظهرت مصطلحات جديدة نسبة إلى أشخاص معينين، مثل: القطبية، نسبة إلى محمد وسيد قطب، والسرورية، نسبة إلى محمد سرور زين العابدين، وتولت هذه الأسماء بعض الطلاب النابهين، فتولى محمد قطب سفر الحوالي، الذي حضر الدكتوراه في (الإرجاء) تحت إشرافه، وتولى محمد سرور زين العابدين سلمان العودة في المعهد العلمي في القصيم، وأصبح هؤلاء الطلاب أصواتاً لهم ضد الحكومات، خصوصاً عندما غزا العراق الكويت 1990 وأحدث هذا الغزو انقساما في الأوساط العربية والإسلامية[36]، فأصبحت هذه السنة المفصل الحاد في التغير الاجتماعي في الوطن العربي، الذي أسس لوجود حكايات على شكل رواية، تمثل الليبرالية بأفكارها من خلال السرد، ويهلل بعض المناصرين لهذا الإنجاز العظيم في التصريح بالمسكوت عنه، ويعتبرها البعض ظاهرة اجتماعية، وفي الواقع ليست كذلك، فما هي إلا حالات شاذة لا تمثل التحول المطلوب في رصد متغيرات المجتمع، ويلح علينا السؤال التالي: هل هذه السرديات رواية؟ في الواقع أنها سرد ذكرياتي، يخلو من مقومات الرواية، فهي قصص عادية تخلو من الفلسفة والاستشراف، وهي قصص ذات رسائل مقصودة أتاح لها الظرف التاريخي الظهور في ظل المصادمات التي حصلت من الطرف الثاني، ليقول كتابها مقولتهم: بأن هذا المجتمع ليس ملائكياً، وأن الخصوصية كلمة مطاطة مفرغة من المعنى، ولعل الظروف التي أتيحت في نهاية القرن العشرين سهلت مهام هؤلاء الكتاب لإبداء آرائهم من خلال السرد، فتوفر المال، ووجود دور النشر العربية المهاجرة في بلاد ليس عليها قيود رقابية مفروضة، كانت الأسباب التي جعلت هذا النوع من الكتابات تظهر متتالية، بغثها وسمينها، وكل قصة تعبر عن مشكلة صاحبها الخاصة، بعناوين مكشوفة ومباشرة، مثل: (المطاوعة، ونساء المنكر، طريق القصيم، هند والعسكر)، وغيرها من النصوص التي تمثل وجهة نظر فردية، ونحن نعرف أن الرواية هم جمعي

لا يقتصر على الحوادث الفردية، ولا يمثل أقل من ظاهرة تجب معالجتها، ولكن ما سمي بالرواية في العشر سنين الأخيرة من القرن العشرين وأول القرن الحادي والعشرين، سارت على نمط الهموم الذاتية، ولذلك لا تحمل مفهوم الرواية بالمعنى الحقيقي للرواية، ولم تمثل الظاهرة الاجتماعية في متغيراتها[37]، بينما ظهرت في هذه الفترة مجموعة من الروايات اهتمت بالشأن الاجتماعي من جوانبه المختلفة، وتغيراته من حال إلى حال، وباستشرف المستقبل بناء على معطيات الحاضر، والتحول الفكري في موضوع الحداثة[38]، ولعل الطفرة الثانية لم تهتم بالتكثيف المادي بقدر ما طرأ من تغيرات في تفكير الإنسان الذي أمضى ما يزيد على ثلاثة عقود يوجّه بأفكار غيره، لكنه بعد أن اكتشف فشل هذه الأطروحات، من الطرفين: ما يسمى بالإسلامي، وما يسمى بالليبرالي، ووجد أنها عبارات مرور إلى أهداف شخصية لا تخدم الصالح العام، وبالتالي حصلت الطفرة في الفكر ليتغير الإنسان من تابع إلى مستقل، وهذا الأمر ليس بالجديد في عالم التحولات الاجتماعية على مر العصور، فهذا عالم الاجتماع عبدالرحمن بن خلدون يقول في مقدمته: «اعلم أن هذه الأطوار طبيعية للدول، فإن الغلب الذي يكون به الملك، إنما هو بالعصبية، وبما يتبعها من شدة البأس، وتعود إذا حصل الملك تبعه الرفه واتساع الأحوال... والحضارة إنما هي تفنن في الترف وإحكام الصنائع المستعملة في وجوهه ومذاهبه من المطابخ والملابس والمباني والفرش...»[39]، وهذه الرفاهية التي ذكرها ابن خلدون تبدو للعيان في سلوك المواطن في البلاد العربية والسعودية على وجه الخصوص عند الكتاب الذين التزموا بمعالجة الوضع الاجتماعي وما طرأ عليه من أمراض اجتماعية، وما ذكره ابن خلدون يكرره علماء الاجتماع ومفكرو الرأسمالية والماركسية، مثل: محمد عابد الجابري، وإنجلز وآخرون[40]، وهذه الجزئيات لم يلتفت إليها الروائيون السعوديون إلا القليل منهم، أما الباقون فقد شغلتهم مواضيع الأحاسيس الجسدية وما شابهها، بعيداً عن تحولات

وتغيرات المجتمع من طور إلى آخر، وسعى كثير من الساردين إلى طلب الشهرة من خلال السرد الجنسي، وتشجيع الناشرين الذين يبحثون عن تجارة الورق، وما يمكن قراءته مرة واحدة، وإقبال المتلقي على هذا النوع من السرديات سببه الكبت الاجتماعي المغلف بالدين الوهمي وليس الحقيقي.

الخاتمــة:

ونختم هذا البحث النقدي للرواية السعودية من خلال سؤال بدأنا به ونختم به،: هل واكبت الرواية تغيرات المجتمع وقفزاته من طور إلى طور؟؟. ووجدنا الإجابة ليست سهلة مباشرة، بلا، أو نعم. بل تحتاج منا إلى دراسة كل المنتج الروائي، منذ أول عمل ظهر في ثلاثينيات القرن العشرين إلى الآن، وقد وجدنا الرواية الحقيقية في مضمونها عند الجيل الأول تهتم بالتحول السريع نحو التعليم والتثقيف، والانقسام الثنائي بين الشرق والغرب، وتحمل رسالة إلى المتلقي، بصرف النظر عن فنيتها، وقد اعترف الكتاب بذلك قبل أن يوجه النقاد سهامهم نحو العمل وصاحبه،؛ وفي الجيل الثاني نجد الرواية الفنية تدخل مجال الرواية السعودية، وتحمل في مضمونها رسالة النقد للمجتمع والمسئولين عن الشأن الاجتماعي، من حيث تعليم المرأة ورعاية الشباب، وتحول المجتمع من الريف إلى المدينة والتفكك الأسري، فكانت في مجملها تحمل سمات التغيير الاجتماعي، وفي الجانب الآخر يتحول الاهتمام بالشأن الاجتماعي إلى التسلية، والحديث عن مجتمع خيالي ضيق، لا يمثل إلا شريحة من الشذاذ، والذكريات التي وردت في صيغة حكايات مكشوفة، يهدف الكاتب منها إلى لفت النظر وطلب الشهرة، حتى ولو كانت على حساب شخصيته وسمعته ، حيث وجد الغرب يرحب بها ليعلم الكثير عن الشرق الروحاني، عند كتاب سبقوه، مثل محمد شكري المغربي، ونؤكد على أن هؤلاء الكتاب لم يأتوا بجديد، والسبب أن هذه معلومات أولية احترقت منذ الإصدار الأول، كما أن التراجع الذي شهده الشعر، وعدم تلبية حاجات

المجتمع الذي تحول من المسموع إلى المقروء، بفضل التعليم النظامي والاحتكاك بالعالم الآخر، من خلال البعثات الدراسية والسفر السياحي والبث الفضائي، إضافة إلى تحول المجتمع نفسه، من رعوي إلى مدني، في ظروف الطفرة الأولى، والاعتراف الاجتماعي بالرواية على أنها لغة العصر، والمعبر عن حاجاته الثقافية والفكرية، وهي السمة الأولى التي تستطيع أن تحمل الكثير من الإشكاليات المعرفية.....، ولذلك تسابق كتاب القصة القصيرة والشعراء والصحافيون إلى مجال الرواية، بصفة تجارية، علهم يعوضون ما عجزت مواهبهم السابقة عن تحقيقه وإيصاله إلى المتلقي، وبالتالي ظهر لنا نتاج ضعيف معتمد على الذاكرة، مادته الشكوى الشخصية فيما لا يهم المجتمع ولا تحولاته وتغيراته السريعة، وتفاخر البعض منهم بترجمة عمله إلى لغات أخرى، أو كثرة ما بيع منها في معارض الكتب، وهذا ليس بدليل على نجاح العمل من فشله، فقد تدخل فيها العوامل المالية والشهرة الإعلامية، فعمل حامد دمنهوري الثاني (ومرت الأيام) ترجم إلى عدد من اللغات، ولم يترجم عمله الرائد الأول، وبهذه الخاتمة، نخلص إلى أن الرواية السعودية انقسمت فيما يخص التغير الاجتماعي إلى أربع فئات: الأولى، رواية رصدت تغيرات المجتمع في زمن البدايات واهتمت بالناحية التعليمية، وليس فيها فنية، والثانية، رواية فنية، بجانب اهتمامها بالتغير الاجتماعي، ورائداها حامد دمنهوري، وإبراهيم الناصر، في مرحلة الستينيات؛ والثالثة، رواية فنية اجتماعية استطاع كاتبها أن يرصد تغيرات المجتمع بكل أطيافه، ورائدها حمزة بوقري في مرحلة الثمانينيات، إضافة إلى أنها تطرح ثقافة مجتمع كامل. والرابعة رواية لم تمثل المجتمع لا من بعيد ولا من قريب (سرد حكائي) محورها الجسد والجنس والمراهقة، ورائدها غازي القصيبي، في مرحلة التسعينيات.

حاولت في هذه الدراسة أن أعطي صورة سريعة عن أجيال الرواية السعودية الثلاثة، وأطوارها الأربعة، ومدى ارتباطها بتغيرات المجتمع،

وما اعتراها من ضعف في المحتوى، وأن كثيراً منها لم يمثل التغيرات الاجتماعية، بل كان خارج السياق الاجتماعي.

فإن وفقت فمن الله – تعالى – وإن كنت دون ذلك فمن نفسي، ويكفي أنني حاولت، وبالله التوفيق.

الهوامش والمصادر والمراجع

1) د. عبد العزيز السبيل (الرواية المحلية، رؤية في مرحلة النشأة) بحث مقدم ضمن أوراق مؤتمر «الرواية بوصفها الاقوى حضوراً» ص 90 نادي القصيم الأدبي، 1424هـ/2004م.

2) د. سلطان سعد القحطاني(الرواية في المملكة العربية السعودية، نشأتها وتطورها، من (1930-1987) دراسة تاريخية نقدية، هي الأولى في المملكة. النسخة العربية، الرياض، الصفحات الذهبية 1998م.

3) د. سلطان سعد القحطاني (الرواية في المملكة.......) ص76، مصدر سابق.

4) أحمد السباعي (مقابلة منشورة في مجلة العرب) بمناسبة حصوله على جائزة الدولة التقديرية في الأدب، يناير 1984م، وحديث مع الدكتور/ نبيل المحيش في برنامج (رواد الثقافة) من إذاعة الرياض، في حلقته، رقم 16عن عبدالقدوس الأنصاري.

5) محمد علي مغربي (البعث) القاهرة 1948م.

6) د. سلطان سعد القحطاني (الرواية في المملكة ....) ص 83 وما بعدها، مصدر سابق.

7) إبراهيم هاشم فلالي (المرصاد) ص، 197، النادي الأدبي في الرياض1980م.

8) د. سلطان سعد القحطاني (النقد الأدبي في المملكة العربية السعودية، نشأته واتجاهاته) ص127، النادي الأدبي في الطائف 2003م.

9) صدرت هذه الرواية في طبعتها الثانية عن النادي الأدبي في الطائف بعنوان (سفينة الضياع)

1979م.

10) نذكر من تلك الأعمال التي صدرت في الطور الأول: الزوجة والصديق، لمحمد عمر توفيق، وغربت الشمس، لعبدالله مليباري، والمجيدي الضائع، لمحمد سعيد دفتردار، وقصص سميرة بنت الجزيرة (سميرة خاشقجي).....

11) د. يوسف عز الدين (مجلة عالم الكتب) عدد خاص بالقصة، مج 1، 1981م.

12) د. سلطان سعد القحطاني(الرواية في المملكة... رواية الثمانينيات) مصدر سابق.

13) د. محمد صالح الشنطي (فن الرواية في الأدب السعودي المعاصر) ص249، ومابعدها، نادي جازان الأدبي 1990م.

14) كانت الرواية الأولى (زائر المساء) 1980 والرواية الثانية المشار إليها(طائر بلا جناح) 1981م. انظر، الشنطي، ص 249، المصدر السابق.

15) إبراهيم الناصر (غيوم الخريف) الجمعية العربية للثقافة الفنون، 1988م.

16) على سبيل المثال: روايات غازي القصيبي، وتركي الحمد، ومن احتذى حذوهما.

17) انظر عالم المعرفة 221، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص 92.

18) عبدالحفيظ الشمري (جرف الخفايا) ومحمد المزيني (مفارق العتمة، وعرق بلدي) وعبدالله المعجل (الغربة الأولى)....

19) د. محمد الشنطي(فن الرواية في الأدب السعودي المعاصر) ص 333، مصدر سابق.

20) عبدالعزيز مشري (الوسمية، والغيوم ومنابت الشجر، والحصون، وصالحة).

21) د. شكري عياد (الرواية العربية المعاصرة وأزمة الضمير العربي) نقلاً عن الشنطي، ص 21، مصدر سابق.

22) عبدالله التعزي (الحفائر تتنفس)، وأمل شطا (لا عاش قلبي)...

23) عبده خال (مدن تأكل العشب)، وناصر الجاسم (الغصن اليتيم)...

24) سلطان القحطاني (سوق الحميدية) دار الانتشار العربي، بيروت 2008م.

25) خالد اليوسف (بيبلوجرافي2006) مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض 2007.

26) مجلة الهلال، ومجلة المجلة، ومجلة المنهل، ومجلة الآداب.

27) حمزة بوقري (سقيفة الصفا) 1983م.

28) عبدالله المعجل (الغربة الأولى) 2000م.

29) إبراهيم الناصر (سفينة الموتى) 1969م. وزينب حفني (ملامح).

30) انظر المقدمات التالية (محمد زارع عقيل)، ليلة في الظلام، ومحمد عبده، فتاة من حائل، وعصام خوقير، الدوامة، وسلطان القحطاني، طائر بلا جناح، وفؤاد صادق مفتي، لحظة ضعف، وسيف الدين عاشور، لا تقل وداعاً، وسميرة بنت الجزيرة، مأتم الورد.....

31) الدكتور محمد صالح الشنطي (فن الرواية في الأدب السعودي...) ص 25، مصدر سابق.

32) عبدالله العريني (دفء الليالي الشاتية).

33) د. سلطان سعد القحطاني (التيارات الفكرية وإشكالية المصطلح النقدي) ص 102، نادي الطائف الأدبي 2005م.

34) عوض محمد القرني (الحداثة في ميزان الإسلام)

35) محمد المزيني (مفارق العتمة).

36) د. سلطان سعد القحطاني (التيارات الفكرية.....) ص 136-137.

37) بدأت هذه السرديات بشقة الحرية لغازي القصيبي 1990، وتتالت بعدها السرديات على هذا النمط.

38) عبدالله العبدالمحسن (السواق) ومطلق البلوي (لا أحد في تبوك)، وخالد اليوسف (الوادي) ومحمد المزيني (ضرب الرمل).

39) مقدمة ابن خلدون، ص 154، دار صادر بيروت.

40) انجلز (الماركسية في الجزائر) ص 261، الجزائر 2004م.

* * *

تغيب المكان وبعثه في رواية «الموت يمر من هنا» لعبده خال

صلوح مصلح السريحي

تقع رواية «الموت يمر من هنا» الصادرة من منشورات الجمل في (512) صفحة من القطع المتوسط ، تعتمد الرواية على تبادل صوت السارد بين شخصياتها فتكشف بذلك عن باطن هذه الشخصيات ونفسياتها التي تعذب قارئها من الغلاف إلى الغلاف – كما ذكر الدكتور غازي القصيبي في تعليقه على الرواية – لأنه سوف يعيش من خلالها سنوات القحط والفقر والجهل وذل الإنسان وعجزه ومهانته في ظل التسلط والظلم.

تركز هذه الرواية على أسماء الشخصيات وأدوارها مع تغيب واضح للمكان علماً بأن عملية التغيب تحمل لنا فكرة الإماته. لذا فإن محاولة تحضيره هي عملية إحياء وبعث له تحاول هذه الورقة رصد بعض ملامحه وإعادة الحياة إليه من خلال تتبع خيوط الحلم الذي لم يتحقق.

حمل لنا العنوان «الموت يمر من هنا» بذرة تغيب المكان وتجهيله، مع ظهور ملامح القتامة والسوداوية، النابعة من رهبة كلمة الموت وسطوتها من ناحية، ومن تكرارها من ناحية أخرى، حيث تكرر لفظ الموت مرتين في العنوان محملاً بسلطة

التفعيل، من خلال الابتداء في الأولى، والفاعلية في الثانية، وتستمر هذه القتامة والسوداوية، وتتجدد مع استمرار الفعل المضارع وتجدده. وعلى الرغم من تحديد مكان مرور الموت بالظرفية المكانية (هنا) وبالرغم مما يحمله الظرف من دلالة العلمية، إلا أنه ظل لفظاً عائماً غير محدد، يفتح ذاته على زمن مستمر متجدد، استمده من الفعل المضارع الذي يسبقة، كما يفتح ذاته أيضاً على أماكن متعددة كاشفاً بهذا الانفتاح الزماني والمكاني عن حقيقة نسلم بها جميعاً، وهي أن الموت يمر حيث تنحني الرقاب، ويخيم الجهل، وتسرق الأرض والعرض، وينتشر الجوع والخوف.

لذا غابت قرية مِجَنَّة[1] المكان في الرواية، كما ذكر كاتبها، وكما أشارت إليها اللهجة والعادات والأدوات قرية من قرى جازان – تلك المنطقة التي أرضعت أبناءها العلم والثقافة و أخرجت لنا أسماء عدة – غابت هذه القرية أو غيبها كاتبها، لأنها لم تعد ترساً واقياً تحمي أهلها كما أطلق عليها، كما أنها لم تعد مجنّة تحمى عظام موتاها[2]. بل لفظتهم للعراء، كاشفة عن سوءاتهم لتخاذلهم وخنوعهم، حجبت باطنها عن جثثهم، كما حجبت الأرض خيراتها عنهم، لأنها لم تعد ملكاً لأهلها، وإنما هي ملك لذلك الغراب الذي عشش على رؤوسهم، عندها أصبحت تعرف بالسوداء نسبة إلى السوادي رمز التسلط[3] ذلك الغريب الذي لم يحمل اسماً أو رسماً، كما دل عليه اسمه، ولم يعرف بنسبٍ ولا بلد كما جاء في الرواية، يتجاوز هذا الغريب بسطوته حدود الزمان والمكان، يتجدد ويتلون، وكلما مات سوادي نهض آخر، وكلما انفلت من عقاله أحدهم وقع في عقال سوادي آخر[4] انتزع الأرض والعرض بالقوة حيناً، وبالمقايضة على الحرية والقوت والكفن والقبر حيناً آخر[5].

استغل سنوات القحط والجدب، لادغاً كل من حاول رفع هامته، فانحنت له الرقاب، ودانت له الجباه خوفاً وهلعاً، ومثلما غاب اسم المكان غابت أيضاً دلالات رموزه وأسماء قاطنية، فلم تعد قلعة القرية حصناً ولا القبة فيها رمز

عبادة، بل الأولى وسيلة إرهاب وتخويف، والثانية وسيلة تضليل وابتزاز[6] تهدمت أسوار القلعة وانكشف زيف القبة، ولكن ظل كل منهما يمارس سطوته؛ لأن السجن في داخـــل النفـــوس المشبعة بالجهل و الخنـــوع و الخـوف لا خارجها[7] ومثلما غُيب اسم المكان، غُيبت دلالات رموزه وتغيرت أسماء أهله لأن المحتل (السوادي) يشكل فيها الأسماء[8] فاتشحت بالموت حيناً، فكان منهم موتان ووديه، وبالجنون حيناً آخر، فكان درويش وقبر الجن و المجنون ورعنا، وإذا ما خرجت هذه الأسماء من دائرة الموت والجنون سقطت في بؤرة العبودية والرق والشقاء، فكان عبد السوادي وخادم ولي وشاقي ليتم احتلال المكان والشخوص.

وعلى الرغم من هذا التغيب للمكان ورموزه، إلا أنه ظل محفوراً في ذاكرة أهله محتفظاً ببعض ملامحة، فنلحظها من خلال اللهجة والأدوات والعادات، فظهر لنا المصرب والهوب والمغش والقعادة، كما ظهر لنا في عادات الحناء عند الرجال والقات والطرح وظهرت في تقديم حرف الميم امربع وامسحابة وامهاجع، وظهرت في عـــادات الزرع والضرع وطلا العشش من خلال المساني والجلبة والعجار والمشوان.... كل هذا محاولة للتمسك بالمكان والتجذر فيه، والبقاء على الذات والهوية، وتحقيق حلمٍ ورؤيةٍ ظهرت في ساعة مخاض تبشر بولادة فجر تشع خيوطه، يعيد الحياة للقرية ويعيد القرية لأهلها، وأغنية[9] تردد الأمل والخلاص.

ديك الوقت ديكنا
من امسحابة ديكنا
ديك الفجر ديكنا
من امهاجع ديكنا
انفض غبارك بيننا
واخرج بنا

من امغارة كلنا
يا ديكنا يا ديكنا[10]

كما تحمل ساعة المخاض ولادة حلم يبشر بفجرٍ جديد «رأيت فيما يرى النائم: غرساً جديداً يشق وجه الجفاف، والضوء ينمو في عشتنا البعيدة[11].

تسربت خيوط هذه الأغنية والحلم لتبشر بفكرة البعث و انقشاع الظلم بميلاد عناصر المقاومة التي بدأتها العجوز نوار[12] فنسجت منها خيوط حكايات تستعيد بها تاريخ القرية وتكشف حقيقة السوادي وظلمه وتلسطه، اتخذت من الأولى – تاريخ القرية – وسيلة بقـاء، ومن الثانية – حقيقة السوادي – وسيلة مقاومة، فانطفأ نورها وغاب أريجها بكوز لبن مسموم[13]، قتلت وهي تردد: سنقشعه قريباً عن جلودنا بهذه الحكايات[14] ومع هذا التسلط استمر سرد الحكايات[15] يلجمها الخوف حيناً، ويفصح عنها القهر والظلم حيناً آخر، التقطت خيوطها صابرة، وأكملت نسجها ليستمر الحلم ببعث القرية من مرقدها، مبشرة في أثناء حكيها لهذا الحلم بفجر جديد يبزغ ضوءه ويصيح ديكه، تُردد هذا الحلم وهي تعمل في المحافظة على إرث القرية و إقامة أود أبنائها، فطلت العشش بالرنج تارة و بالروث تارة آخرى[16] متحاملة على ما يسقطه عليها اسمها من الصبر و الجلادة، وعلى قعادات متراصة تحمل طابع المكان، حتى إذا ما خرجت من حدود الصبر عرفت برعنا، رحلت مع ما بقي من حطام أسرتها، تاركة في القرية ثمن حكايتها المتمثله في فزع ابنتها من محاولة الاعتداء، وعينان، وجثة مزروعة تورق التسلط وتكمل مسيرة تحقيق الحلم «ألق ببذور القمح على جسد أبيك لينبت من جديد .... الرجال تنبت رجالاً»[17].

التقط خيوط هذه الحكايات وإحلامها، موتان ودرويش ماتا بعد أن نسجا خيوط الحلم والرؤية في سجن القلعة وخارجه، وصنعوا من خلال الحكايات في القلعة أسطورة الجن وجعلوا من خلال هذه الأسطورة الأغلال والقيود أسلحة، والظلام دروعاً ومن جثثهم سلماً يصلون به إلى الخلاص.

مات موتان بعد أن حقق جزءاً من الحلم، تمثل في انفتاح القرية على العالم الخارجي ، عرفوا أن هناك عالماً آخر غير القرية، ومتسلطاً آخر غير السوادي (هناك دول أشد ظلماً من السوادي)[18] صنع هذا التسلط الإنسان بخنوعه وضعفه وجهله، عاد موتان إلى القرية، حاملاً عين أبيه بعد أن تحولت إلى جمرة تحثه على العودة ليزرعها بجوار أختها عند القبة (ازرعها بجوار أختها كي لا ينام السوادي)[19] لتبقى العينان مفتوحتين على الظلم والجهل والتسلط، عين خلعها الظلم حتى لا ترى (247) وعين خلعها صاحبها لترى[20].

أما درويش فقد خلع على نفسه الجنون أو خلعت عليه صفة الجنون وجعل من جنونه حجاباً يقيه بطش السوادي، حاول البحث عن جذوره التي غيبها عنه التسلط والظلم[21] بحث في حكايات القرية عنها، والتقط بعض همساتهم التي حاول التسلط إسكاتها بالموت، حاول من خلالها استنهاظ الهمم، ولكن جنونه كان حجاباً أيضاً بينه وبين أهل القرية، شعر بالعجز فردد بيأس «هنيئاً لي جنوني... وهنيئاً لكم حذاء السوادي تزينون به رؤوسكم»[22].

كان جميع المرددين لهذه الحكايات على يقين بأن الفجر لم يبزغ بعد، ولكن الحكايات والانفتاح عملا على نسج خيوطه، كانوا يؤمنون ببعث جديد يسقط الظلم، سقطوا وهم يرددون للخانعين من أهل القرية نحن أنانيون..... نرغب أن نرى سقوط الظلم وأن نرى ثمرة أعمالنا ونحن أحياء....... إنها أنانية محضة.... لماذا لا نجعل الخير يعبر فوق أجسادنا.. كل الخير أن تسقط أجسادنا لينهض العدل[23].

انتهت الرواية وقد حققت الحكايات جزءاً من الحلم، بعد أن زرعوا الأرض بأجسادهم، لأنهم على يقين أن من يزرع نفسه في الأرض لا يموت[24] ولتكون هذه الأجساد بعد ذلك غرساً جديداً يشق وجه الجفاف يصبح معه الديك مبشراً بفجر جديد.

لذا كان الموت يمر من هنا، حيث ذل الإنسان وخنوعه ومهانته في ظل التسلط والظلم ، إنها رواية الإنسان المقهور في كل مكان وكل شبر مغصوب.

هوامش البحث

1) المِجَنُّ : التُّرْسُ.... على ما ذهب إليه سيبويه من أن وزنه فِعَلٌ.. جنّ الشيء يجنه جَنًّا: ستره والجَنَنُ بالفتح القبر لستره الميت، والجنن أيضاً الكفن (اللسان/ مجن/ جنن).

2) لم يجد في المقبرة مكاناً يدفن فيه فعادوا به للقرية 392/ الرواية.

3) السواد: الشخص.... الأسود: أخبث الحيات وأعظمها وأنكاها ولا ينجو سليمة (اللسان/ سود).

4) هم يرحلون من مكان إلى مكان ولا يموتون، لذلك الأهل يتواصون بالبقاء هنا وعدم مغادرة القرية، لأن كل مكان يوجد به واحد منهم، والويل لمن عثروا عليه هارباً من أحدهم (428/ الرواية).

5) دفعوا للسوادي آخر حقولهم ثمناً لهذا الكفن (387) قتلت مرحمه لأنها اعتصمت بشرفها (29/ الرواية).

6) (421/ الرواية) عمل السوادي على تعظيم القبر وشغل الناس به كي لا يشتغلوا بالحديث عن ظلمه.

7) بات السجن في داخلنا متى ما خرجنا منه أكتسبنا حريتنا (299/ الرواية) كل القرية لا فرق بين داخل أو خارج القلعة (353/ الرواية).

8) (59/ الرواية).

9) غنِّ قبل أن تموت فالموت لا يرقى درجات الغناء (244/ الرواية).

10) (345/ الرواية).

11) (402/ الرواية).

12) النُّور الضياء... والضوء... هو الذي يبصر بنوره ذو العماية ويرشد بهداه ذو الغواية... والنَّوْر الزَّهر (اللسان/ نور).

13) هذه القرية ثدي يدر اللبن السام والشوك السام لعنة الله على السوداء والسوادي 76/ الرواية).

14) لازال أهل القرية ينثرون حكايتهم وهم يتلفتون.. هم يمضغون الكلام خوفاً (ص 352/ الرواية).

15) ص 448/ الرواية.

16) كنت أنقش الحياة... وحين فرغت وجدت أن الجدار أعمى ص 354/ الرواية.

17) 436/ الرواية.

18) 500/ الرواية.

19) 247/ الرواية.

20) 256/ الرواية.

21) نما في أرض السوادي غريباً، عاش عبداً... وعندما امتلأ عقله وابيضت أفعاله اسودت حريته ص436/ الرواية.

22) 194/ الرواية.

23) 192/ الرواية.

24) 136/ الرواية

* * *

تشكيل الإيديولوجيا
في رواية النيل الطعم والرائحة
لإسماعيل فهد إسماعيل

عادل ضرغام

يورد آلان روب جرييه في كتابه (نحو رواية جديدة) قوله (كتابة الرواية لا يمكن أن تكون كتابة بريئة)، وهذه المقولة بداية يمكن أن تشير إلى جزئية مهمة، وهى أن مقاربة الرواية بتجلياتها العديدة لا يمكن أن تنفصل عن المنحى الفكري أو الأيديولوجي، حتى في الروايات التي يمكن أن تكون بعيدة عن ذلك السياق، انطلاقا من توجهات إبداعية نظرية. هذا التوجه ربما يجعل مقاربة الرواية من الناحية الأيديولوجية عملاً مشروعاً، وتتجلى الرواية – في ذلك السياق – بوصفها مشروعا ثقافيا لا ينفصل – بالضرورة – عن السياسي والاجتماعي.

ومصطلح الأيديولوجية من المصطلحات المزعجة التي يندرج تحتها دلالات عديدة، ولكنه – بالرغم من هذا الإزعاج – يظل مهما في طبيعة التواصل بين الأفراد الذين يحملون توجهات، قد تكون متجاوبة أو متباينة، (فطبقاً لألتوسير فالممارسة الأيديولوجية مهمة ومركزية بالنسبة لحياتنا، فالأيديولوجية تبنى

خبرتنا بالعالم، وتشكلنا في إطار ارتباطنا بهذا العالم، وكذلك تبنى وتشكل إحساسنا بأنفسنا)[1].

ربما كان لألتوسير تأثير كبير في تشكيل جوانب حدود هذا المصطلح، وتجليه الفكري، ففي الدراسات الخاصة بالأيديولوجية هناك إشارات دائماً إلى الوعي الزائف الذي تكونه الأيديولوجية، بوصفها آلية تحجب الحقيقة، وربما ولد هذا التوجه تحت تأثير ماركس، الذي شحن المصطلح بدلالة سلبية. (ولكن ألتوسير – الذي انطلق من إنجاز ماركس – يرى أن الأيديولوجية حقيقة جديدة، أكثر من دلالتها على حجب الحقيقة، وملاحظة ألتوسير المهمة تتمثل في أن الفردية بوصفها موضوعا تصنع – أساساً – لحمل الأيديولوجية)[2].

وفي تحديد دلالة مصطلح الأيديولوجيا، يجب أن نشير إلى أن هناك توجهين أساسيين، الأول منهما يجعل هذا المصطلح وثيق الصلة بالأفكار والمعتقدات، التي تجمع أعضاء مجتمع معين أو شريحة خاصة من أعضاء هذا المجتمع يقفون في موقف معارض أو مباين لشريحة معينة في إطار ذلك المجتمع، (فعالمة الاجتماع إميلي دوركهايم ميزت الطريقة أو النهج الأيديولوجي بوصفه نسقا يستخدم الأفكار ليحكم ترتيب الحقائق)[3].

إن هذه الأفكار أو القيم تشكل سلطة مهيمنة، في طبيعة الحركة أو الفعل أو رد الفعل، للأفراد الذين ينتمون إلى هذا المجتمع أو إلى شريحة منه، بوصفها تشكل نسقاً جاهزاً للحركة، فيأتي فعلهم، أو رد فعلهم، متساوقاً، أو منطلقاً من هذه الأفكار.وفي ذلك يقول أحد الباحثين (كل أيديولوجية تكون إطاراً أو بنية، تلك البنية التي تشتغل كعدسة تساعد أعضاء المجموعة لقراءة أو إساءة قراءة الأحداث والنصوص والصور، أو أي شكل من أشكال المعلومات، وبدون هذه القاعدة أو الإطار، أو بدون عدسة الأيديولوجية سنجد صعوبة في قراءة المعلومات والصور والأحداث، وستظل وجهة النظر الفردية غير مفهومة)[4].

إن التوجه الأول في تحديد الأيديولوجية، يجعل المصطلح وثيق الصلة بجزئيات ثقافية وفكرية واجتماعية وسياسية، وهذه الجزئيات قد أصّلت وأصبح لها إشعاع وفاعلية، بحيث تبدو محركة ومؤثرة لحركة الأفراد الذين ينضوون في إطارها .

أما التوجه الثاني، فإنه لا ينظر للأيديولوجية على أنها مجرد انعكاس للسياقات السياسية أو الاجتماعية في الواقع، وإنما يلح على حضور العمليات الفكرية لدى البشر، ولهذا يشير بعض الباحثين أن الأيديولوجية هي المعرفة المشتركة.

هذه المعرفة المشتركة، كان لها تأثير في توجيه المصطلح، نحو دلالات أكثر عمقاً، بعيداً عن دلالته السطحية في التوجه الأول، فجاءت دلالته مرتبطة في إطار ذلك التوجه وثيقة الصلة بعلاقة الإنسان بالعالم المحيط به، والأيديولوجية – في إطار ذلك التوجه – تحاول الإجابة عن أسئلة ترتبط بوضع الإنسان في ذلك الكون، وفق شروطه الوجودية المطبقة في إطار سياق حضاري، (فالأيديولوجية – كما يقول أحد الباحثين – هي علاقة معيشة بين الإنسان والعالم)[5].

وربما يكون هذا التوجه مؤثراً في توليد بعض المصطلحات، التي كان لها تأثير فاعل، في شد مصطلح الأيديولوجية إلى دلالات قد تكون أكثر عمقاً، مثل مصطلح (رؤية العالم)، الذي لا يقف عند حدود معاينة وضع الإنسان وفق سياقه التاريخي بوصفه حالة ساكنة، إنما يستدعي – بالضرورة كما يقول جمال حمداوي – الأحلام والتطلعات التي يحلم بتحقيقها مجموعة أفراد لمجموعة اجتماعية معينة)[6].

فالأيديولوجية، حين ترتبط بوضع الإنسان الذي ينتمي إلى شريحة معينة، لا تقف عند حدود الإطار الواقعي، وإنما تمتد بالضرورة إلى نسق مثالي يتوجه إليه ذلك الفرد بشريحته الخاصة التي ينتمي إليها، لأن وضع الإنسان في

مواجهة العالم في تجربة معيشة يشير إلى عملية فعل وانفعال، من خلال محاولة كل قسيم تطويع الآخر لتوجهاته وأفكاره.

إن المقدمة السابقة ربما كانت ضرورية، لتناول تشكيل الأيديولوجية، في رواية (النيل الطعم والرائحة)[7]، للروائي الكويتي إسماعيل فهد إسماعيل، لأنه يعد روائيا مهما في ذلك السياق، خصوصاً حين يرتبط الأمر بالتوجه القومي، أو بالمناحي الفكرية العديدة، فرواياته تقدم قراءة ذات خصوصية للواقع العربي بمختلف توجهاته وأطره الفكرية، ورؤيته - بغض النظر حول الاختلاف أو الاتفاق حولها - تحمل أبعاداً أيديولوجية، مشكلة وفق نسق بنائي خاص.

وهذه الحمولة الأيديولوجية، التي يمكن أن يلحظها القارئ في رواياته، ربما كان لها تأثير على تلقي بعض النقاد لأعماله، فنبيل سليمان يقول عن روايته كانت السماء زرقاء (بيد أن ما أحسبه من ضغط الأيديولوجي على الفني قد آذى الرهافة الفنية)[8].

وتأتي إشارة نبيل سليمان في معرض حديثه عن رواية (كانت السماء زرقاء) مهمة، لأنها تشير إلى نسق أول من أنساق مقاربة الأيديولوجية في الرواية، هذا النسق الأول يقف عند حدود الوعي بهذا السياق الحضاري أو السياق الأيديولوجي، ويتوجه إليه بشكل مباشر، ومن ثم يتم الانتقال إلى النص الأدبي والتعامل معه، كأنه آلة تعكس بشكل مباشر هذه السياقات المختلفة، وفي ذلك السياق يكون الاهتمام منصباً على هذه الجزئيات التي تشير إلى واقع فعلي ملموس، بدون الاهتمام بكيفية تجليها، وفاعليتها في تقديم واقع فني.

والواقع الفني المقدم في الرواية على نحو خاص يختلف - بالضرورة - عن الواقع الحياتي، فالصوت السردي في العمل الروائي - كما تقول إحدى الباحثات - ليس منتج أيديولوجيا، بل يمكن النظر إليه بوصفه أيديولوجيا، لأنه موجود في نقطة الاتصال بين الموقع الاجتماعي والممارسة الأدبية[9].

إذن فالأيديولوجية التي يمكن مقاربتها في الرواية، قد تنطلق من معطى واقعي، ولكنها في تجليها وتشكلها يتكوّن لها ملامح خصوصية، تتشكل ملامح هذه الخصوصية من البناء، ومن ثم يجب أن ينصب اهتمام الباحث أو المتلقي على البنيات الشكلية، وليس بالأيديولوجية الواقعية أو التطبيقات الاجتماعية المرتبطة بالعمل السردي.

إن الفارق بين التوجهين في مقاربة الأيديولوجية، فارق ينبع من توجه يرتبط بمقاربة هلامية، تحاول إثبات الترابط بين الموجود في النص الروائي، وبين سياق خارجي، تم تأسيسه سابقاً، ويكون الاهتمام مرتبطاً برصد ورود هذه الجزئيات، دون إشارة إلى طبيعة تجليها، التي تمنحها مغايرة ما وتوجه لا ينطلق من جزئيات أسست سابقاً، وإنما يحاول معاينة التشكيل السردي الذي يعطى – بالضرورة نتيجة للممارسة الأدبية – واقعاً مختلفاً.

وقد ألح كثير من النقاد على قيمة هذا المنحى، ففلاشينوف يقول: (إنه بدون الإشارات اللغوية، لا توجد أيديولوجيا)[10]، وفرانك أوكونور أشار (إلى أن أي فن حقيقي هو – بالضرورة – زواج بين أهمية المادة وأهمية المعالجة الفنية)[11].

إن هذه الجزئية مهمة، لأنه ليس هناك مضمون ناجز بدون اللغة، ولا يمكن – أساساً – أن نتخيل وجود مدى دلالي دون استحضار اللغة، (فاللغة ليست فقط نظاماً للملفات العقلية أو آلية لحمل الأفكار، وإنما اللغة تتكامل مع الفكرة بوصفها عملية استطرادية، اللغة والفكر يشاركان في إنتاج المعرفة)[12].

إذا كان الكلام السابق له مشروعية في إطار التواصل العادي والأفكار البسيطة، فإن وجوده فيما يخص الأفكار الأيديولوجية، يكون لازماً، ومن ثم تظل مقاربة الأفكار الأيديولوجية في النص الروائي، مرتبطة في الأساس بمعاينة الشكل، للخروج من هذا الشكل بآلية فاعلة يكون لها دور فاعل في تشكيل حدود

الأيديولوجية، التي تتجلى في إطار ذلك الشكل، وفي إطار تلك الآلية بمنحى مغاير.

إنّ قراءة رواية (النيل الطعم والرائحة) سوف تفصح عن أن الآلية الفاعلة، التي يمكن أن يكون لها حضور واضح، وتأثير بنائي، هي آلية تيار الوعي، التي تأتى في إبداع إسماعيل فهد إسماعيل، بشكل لافت بداية من روايته الأولى.

تيـار الوعـي:

مصطلح تيار الوعي أو الشعور Stream Of Consciousness، ربما استعمله لأول مرة وليم جيمس كمصطلح في علم النفس، وعرفه بأنه (جريان الذهن الذي يفترض فيه عدم الانتهاء والاستواء، فهو لا يظهر متقطع الأسباب فحسب (......) إنه ممزق تماماً، إنه يفيض، ولذلك فإن كلمة (Stream) تيار، يمكن أن تكون استعارة ملائمة له)(13).

أما تيار الوعي بوصفه تقنية إبداعية، فقد أصّل في كتابات الكاتب الأيرلندي جيمس جويس، فهو الذي استخدمه بشكل مؤثر وفعال في روايته (صورة الفنان في شبابه).

وقد عرف روبرت همفري تيار الوعي بأنه (نوع من السرد الروائي، يركز فيه الكاتب على ارتياد مستويات ما قبل الكلام من الوعي بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصية الروائية من خلال مجموعة من التداعيات المركبة للخواطر عند هذه الشخصية)(14).

إن الدارسين حين يتحدثون عن رواية تيار الوعي، وهي تنضوي داخل الإطار الواقعي يشيرون دائما إلى مغايرة بين واقعية كلاسيكية أخذت شكلها النهائي من الروايات التحليلية الراصدة لأنساق واقعية لها صفة العموم والشمول، لأنها تنطلق من الموضوعية، وواقعية تمثلها رواية تيار الوعي، بحيث

يتحول الروائي من رصد الخارج إلى رصد الداخل الخاص بالشخصية، (فرواية التيار تتجرد من الزوائد الاجتماعية والتاريخية المفرطة، وتتخلص من التشبث بالأحداث الكبيرة، والأبعاد البارزة التي تشكل المجتمع - ثورة، وصف مدن قرى...... إلخ، لكنها تقدمها بشكل غير مباشر، ولا تعنى بتقديم المجتمع وتحركاته الآلية، التي رأتها الرواية التقليدية كمراجع، تسمح للإنسان بالتعرف على العالم، وعلى نفسه، بل تنشغل بالأشياء الصغيرة والظواهر الهامشية، التي تغوص عميقاً في ذاتية الإنسان)(15).

باستخدام تيار الوعي يستطيع الروائي الكشف عن طبيعة الشخصية، ليس من خلال الأحداث، وإنما من خلال ما يدور في ذهنها، ويمكن أن يدخل القارئ - من خلال الإنصات إلى تلك الآلية - إلى جزئيات شديدة الخصوصية، مرتبطة بأنماط التفكير لدى الشخصية، ويكشف عن الحالة المزاجية التي تحملها، لأن تيار الوعي يسجل الانزياحات المختلفة للشخصية الأساسية في الرواية.

هل أثرت هذه الآلية على تشكيل الأيديولوجية في رواية (النيل الطعم والرائحة)؟ إن الإجابة يجب أن تنطلق من معاينة البناء الخاص بالرواية، فآلية تيار الوعي كانت فاعلة في جزئيات عديدة، وهذه الجزئيات كانت وثيقة الصلة بتصوير الأيديولوجية. فالحدث السردي النامي في الرواية - الذي جاء بطيئاً إلى حد بعيد لانفتاحه على تيار الوعي بتجلياته العديدة - يأتي مرتبطا بالماضي، الذي، يفور داخلياً، ويترك أثره في الفعل ورد الفعل وتوجيه الحركة، وهذا يتطلب وعياً يقظاً من القارئ، حتى يستطيع أن يفصل بين ما هو سردي متنام بخطوات بطيئة، وبين ما هو انفتاح على الماضي.

إذن فصورة الشخصية الأساسية المقدمة في النسق السردي، لا يتم الكشف عنها بشكل تقليدي تراكمي، كما كان متبعاً في الروايات التي تمثل الواقعية الكلاسيكية، وإنما تأتي مرتبطة بالتفتيت، لأن ظهور جزئيات من تكوّنها

مرتبط في الأساس بمثير آني، وعلى القارئ أن يلم بهذه الجزئيات ليصل في النهاية إلى صورة شبه كاملة عن هذا البطل أو تلك الشخصية، حتى يستطيع أن يصل في النهاية إلى تبرير مقنع لفعلها الاغتيالى، الذي تجهز له في السرد المتنامي، فبدون هذه الخلفية القائمة على تيار الوعي، لا يستطيع الكاتب أن يقنعنا بمشروعية هذا الفعل.

ومن الجزئيات التي تثار دائماً في رواية تيار الوعي بصفة عامة، ويوجد لها ملامح كاشفة في رواية النيل الطعم والرائحة، جزئية الراوي، ودوره، وبخاصة حين تتم المقارنة بين دور الراوي في رواية تيار الوعي، ودوره في الرواية الواقعية الكلاسيكية، فقد اعتبر الباحث المعاصر، أن تدخل الراوي، أو الكاتب، في الرواية بالتفسير أو الشرح أو التعليق، لتحريض القارئ وتوجيهه إلى التوجه الذي يريده الراوي أو الكاتب عيباً في الرواية الواقعية الكلاسيكية، يقول محمود غنايم (إن الراوي العالم بكل شيء يضرّ في لعبة الإيهام بالواقع، من منطلق أن الاحتوائية أو اللامحدودية التي يمثلها هذا النوع من الرواة لا وجود له على أرضية الواقع، أو أن الراوي الخارجي بحاجة دائماً إلى إقناع القارئ، بأنه ثقة عند عرضه لداخلية الشخصية، في حين أن الشخصية حين تعرض أحاسيسها لا تحتاج إلى ذلك)(16).

وليس معنى هذا الكلام إسقاط دور الراوي، كما يشير صلاح فضل في قوله: (إن تيار الوعي يجنح إلى إلغاء دور الراوي في القصة، وإسناده بأكمله إلى إحدى الشخصيات لتقديمها في أعمق مستوياتها الباطنية)(17).

وإنما أصبح معناه أن دور الراوي أصبح مختلفاً عن دوره السابق، فلم يعد متحكما في الحدث، وفي توجيه الشخصيات ورد فعلها، نحو وجهة معينة واضعا إياها في إطار وجهة نظر أو زاوية رؤية معينة، فوجوده العليم لم يعد متاحا في إطار سيادة تيار الوعي أو المناجاة، لأنها جزئيات خارجة عن إطار معرفته وسيطرته، يقول ميشال بوتور (في نطاق الحوار الذاتي يتقلص مجال

الراوي ولا يفضي إلا بما يدخل في مجال إدراكه في ذلك الحين بالذات، وبذلك نكون في مواجهة ذاكرة مغلقة)[18].

في نطاق تناولنا لهذه الجزئية الخاصة بالراوي في رواية (النيل الطعم والرائحة) يجب أن نشير إلى أن هناك نسقين، النسق الأول المرتبط بالذاكرة المغلقة المرتبطة بتيار الوعي والتي لا تنفتح إلا بمثير آني، وهو نسق يمثل الخلفية المهمة لإعطاء صورة عن الشخصية الأساسية، ووجود الراوي في هذا النسق يكاد يكون معدوما، لأن الشخصية – من خلال تيار الوعي – تكون هي الفاعلة وهي المتحكمة في الاندفاع نحو السرد التراتبي، أو الارتداد نحو الخلفية المكونه له في أزمان سابقة.

أما النسق الثاني المرتبط بالسرد التراتبي، والذي ينمو بطيئاً ولا يزيد مداه الزمني عن ثلاثة أيام، فإن وضع الراوي يأخذ شكلين: الأول منهما يتمثل في الانفراد بالسرد، بحيث يتحكم صوت الراوي في تقديم جزئيات معينة إلى القارئ، وهذه الجزئيات في رواية (النيل الطعم والرائحة) ليست كثيرة، وتأتي – غالباً – لتقديم معلومات عن شخصية أخرى في الرواية، كانت فاعلة في حركة البطل، أو تقديم تفسير لحركة شخصية ما، ففي تقديم الرواية لمعلومات عن إحدى الشخصيات يمكن أن نتوقف عند شخصية أبي خميس، تقول الرواية: **(أمي لا يعرف من اللغة سوى قراءة آحاد الأرقام، تيتم في صغره، مما اضطره لأن يعتمد على نفسه لكي يشق طريقه إلى عالم الكبار. في شبابه عمل مهرباً بين الحدود السورية التركية، وحين حكم عليه بالسجن سبع سنوات قضى واحدة منها ليهرب بعدها بمساعدة زميل له، على ألا يعود إلى سوريا مدى حياته. بعدما كسدت تجارة التهريب أيام عبدالحكيم قاسم وما تلاها، عبر الحدود العراقية إلى السعودية، ومنها إلى الأردنية ثم التركية، استقر به المقام أخيراً ضمن ظروف بيروت)**[19].

وتأتي هذه الجزئيات – كما أشرنا سابقا – في بعض الأحيان للإشارة

إلى الحدث القادم، كأن تقول قبل الالتحام المتوحد بين شيرين والبطل: (**المرأة الأنثى – عندما تريد – قدرتها الرائعة على احتواء هموم الرجل، تنفتح نافذة في الصدر، لينفلت اللسان وتطفو الهموم على السطح**)[20].

أما الشكل الثاني والأخير، الذي يظهر فيه الراوي، فهو شكل، تكوّن نتيجة مشاركة الشخصية في تقديم العمل السردي إلى المتلقي، بحيث أصبح لها الدور الفاعل في ذلك، ولكن – بالرغم من هذه الفاعلية – فإن الراوي يظل موجوداً، ويشعر المتلقي بوجوده، وبوجود الشخصية، وكأنهما مشاركان في تقديم النص إلى المتلقي، ويسمى الباحثون هذا الشكل الصوت المتداخل، بحيث تحدث وحدة في التوجه بين صوت الراوي وصوت الشخصية، التي أصبح لها الفاعلية، لأن السرد لا يتم في نسق تراتبي فقط، وإنما هو سرد مهموم في الأساس بالخلفية المكونة لطبيعة البطل، يرى الباحث بيلر – كما يقول محمود غنايم – (أن الصور التي تتأثر بانطباعات الشخصية ونفسيتها مع المحافظة على صوت الراوي فيها، هي عبارة عن صوت متداخل)[21].

فالرواية – النيل الطعم والرائحة – تكاد تقوم على هذا الازدواج السردي، أو التماهي بين الراوي والشخصية، وكأن عدستي الرصد لديهما قد تحولتا إلى عدسة واحدة، يتجلى ذلك في الصفحة الأولى من الرواية، حين تقول: (**فندق شبرد – كما هو معروف – قديم، تكاد – وأنت تجتاز بوابته الزجاجية الثقيلة ذات المقابض النحاسية – تشم مناخات نابليون رغم كونه بني في أوائل خمسينات هذا القرن**)[22].

فالراوي بسرده في النموذج السابق، وفي النماذج الأخرى، التي تندرج في إطار ذلك الشكل، لا ينفصل عن الشخصية، يتابع حركاتها وتوجهاتها وانفعالاتها، فسرده وثيق الصلة بالشخصية الرئيسة.

وربما كانت جزئية أو فكرة الزمن في رواية تيار الوعي، فكرة لها وجود

حيوي، فالزمن في رواية تيار الوعي، يتأرجح بين الأزمنة الثلاثة، الماضي والحاضر والمستقبل، والشئ الذي يستدعى هذه الأزمنة هو ذهن الشخصية مما يوجد تداخلاً بين الحدث النامي بشكل تراتبي، والحدث الماضي الذي يعبر عن خلفية مؤثرة، والحدث القادم، الذي يتم الإعداد له في اللحظة الآنية، ولا ينفصل عن الحدثين السابقين، ومن ثم نلمس في رواية تيار الوعي حرية الحركة بين الأزمنة الثلاثة.

إن رواية تيار الوعي، لا تعتمد على الزمن بمفهومه العادي، وإنما تعتمد على الزمن بمفهومه الخاص، حيث تجتمع لحظات سابقة ماضية وآنية وقادمة في نسق واحد، طالما أن ذهن الشخصية هو المحرك لحركة المعنى، وذلك من خلال انعطافه إلى الماضي وإلى المستقبل، ومتجذر في لحظة آنية راهنة (فرواية تيار الوعي تعتمد على الفلسفات الحديثة في رؤيتها للزمن، وأهمها فلسفة هنري برجسون، التي ترى أن للزمن بعداً نفسياً، ولا عمل لعقارب الساعة فيه، فهو يعبر عن انسيال أو سيلان مستمر. ومن هذا المنطلق فإن رواية تيار الوعي، تعنى بالزمن الذي يعكس إيقاع النفس الداخلي، وليس الإيقاع البيولوجي الخارجي)[23].

وكان لهذه الرؤية الخاصة بالزمن تأثير على الرواية العربية الحديثة، وفي رواية (النيل الطعم والرائحة) نجد أن الصور المنسابة إلى ذهن البطل لا تخضع لترتيب زمني معهود، فهي ترد في الذهن انطلاقاً من مثير آني، ولا ترتبط – في تولدها – بترتيب زمني محدد، وإنما تظهر بشكل ينم عن القطع والبتر الواضحين، وعلى القارئ أن يلم بأجزاء هذه الصور والشذرات حتى تتكوّن لديه في النهاية صورة شبه كاملة عن الشخصية الرئيسة.

إن حدود الزمن بأشكاله المختلفة في هذه الرواية، شكلت أنماطا واضحة ,فهناك سليمان الحلبي الأول، الذي شكل بغموضه وبطولته نسقاً للبطل الآني، وأغراه بالسير في إطاره، وهناك سليمان الحلبي الآني (الشخصية

الرئيسة في الرواية)، وهو شخصية تحاول – انطلاقاً من تقليدها لسليمان الأول – أن تصل إلى فعل فردى قومي من خلال الاغتيال، وهناك – أخيراً – سليمان المستقبل، الذي يعهد إليه سليمان الآني بالمحافظة على سليمان في نسقه القديم، وكأن لكل زمن – في إطار منطق الرواية – سليمانه الذي يقوم بفعل اغتيالي، يعتبره البعض عملاً قومياً لا ثأر فيه.

وفي إطار ما أشرنا إليه سابقاً من فاعلية تيار الوعي، بوصفه الآلية الأكثر حضوراً في نص الرواية، يمكن أن يتشكل لدينا جزئيات واضحة، تكون كاشفة عن طبيعة الأيديولوجية وتشكيلها في الرواية، وأهم هذه الجزئيات هي الخلفية وتشكيل البطل، الذي يحاول أن يوهمنا من خلال صفحات الرواية إثبات المشروعية وصواب التوجه لفعله الاغتيالي، فهذه الخلفية وهذا التشكيل ما كان له أن يتم إلا من خلال تيار الوعي.

أما الجزئية الثانية فهي الأنماط المتشابهة بالشخصية الرئيسة، وهي سليمان الحلبي (الأول)، وسليمان الحلبي (الثاني) بطل الرواية، وسليمان (الثالث) وكل شخصية من هذه الأنماط يحدث الاختلاف حول طبيعة فعلها، هل يدخل فعلها في سياق العمل القومي أم الإرهابي.

الجزئية الثالثة ترتبط برصد نسقين متقابلين، فبطل الرواية ينتمي بشكل ما إلى نسق لم يعد له وجود، وأصبح مرتبطاً بالهامش، الذي يشكل للبطل والشريحة التي ينتمي إليها نسقاً مثالياً يحاولون الوصول إليه، ولهذا يحاول – من خلال فعله الاغتيالي لتهشيم النسق الجديد الآني، ومن خلال المقارنة بين الماضي والآني المرتبطة حتماً بتيار الوعي – إقناعنا بفساد الآني ومشروعية النسق السابق، ومن ثم يكون لفعله والحالة تلك نوع من المشروعية.

تبقى في إطار فاعلية تيار الوعي في تشكيل الأيديولوجية جزئية أخيرة، تتمثل في وجهتي نظر متعارضتين، هما وجهة نظر البطل، التي تتجلى من خلال

حضوره الجسدي وحضوره المهيمن على حركة المعنى في الرواية، ووجهة نظر شخصية أخرى هي (إقبال)، ولم تظهر وجهة نظرها بالشكل الذي حدده باختين في دراسته لشعرية دستوفسكي، وإنما تظهر من خلال الاسترجاع القائم على المناجاة، وتيار الوعي، والحوار المحكي، وعلى هذا الأساس فوجهة نظر إقبال لا تتجلى بشكل مباشر، وإنما من خلال وجهة نظر البطل الأساسي في الرواية، ولهذا فقد تتعرض وجهة نظرها للبتر والتشويه والانتقاء. ولكن – بالرغم من هذا – تظهر وجهة نظرها المباينة لوجهة نظر البطل في جزئيات عديدة، خصوصاً في جزئيات مرتبطة في الأساس بفعله الاغتيالي، منها عمله الذي يقوم به عن أهل مصر في اغتيال صاحب الفخامة، كما فعل سليمان الحلبي الأول مع كليبر، والبطل في إطار تلك الجزئية، يحاول إيهام المتلقي بصواب مشروعية توجهه، ومن ثم يقدم لأهل مصر صفات تتصف بالاتكالية وعدم القدرة على الفعل، ويستند في سبيل ذلك إلى أقوال مأثورة عن عمرو بن العاص في خطابه إلى عمر بن الخطاب رضي الله عنهما، فوجهة النظر هذه تقابلها وجهة نظر إقبال مستندة في ذلك السياق إلى قراءة واعية للتاريخ العربي.

تكوين الشخصية:

إن رواية النيل الطعم والرائحة، يمكن أن نطلق عليها باطمئنان رواية الشخصية الواحدة، التي يتمحور النسيج العام للرواية حولها، وهي شخصية البطل سليمان الحلبي الآني، الذي يأتي من غزة إلى مصر ليقوم بعمل اغتيالي خاص، مشكلاً من خلال ذلك الفعل نوعاً من الصدمة، ويتوقع من خلال ذلك الفعل أن يكون له أثره على المستوى القومي وعلى المستوى الفردي، (فالشخصية في رواية إسماعيل فهد إسماعيل تهيمن على الأحداث وتديرها بصورة شبه تامة، يؤكد ذلك سيطرة رقعة الخلفية على الرواية، وهو أهم مميز على الرواية)[24].

وإذا كانت هذه الرواية هي رواية الشخصية بامتياز، فإن اختيار أسلوب تيار الوعي بوصفه آلية فاعلة في تشكيل إطار الرواية، يعد اختياراً مهماً في ذلك السياق، لأن هذه الآلية أتاحت لسليمان الحلبي أن يتفاعل مع ذاته، وينطلق من اللاشعور، ليقدم رؤية فردية بحتة، تقدم مباشرة من داخل وعي الشخصية ذاتها، دون وساطة من الراوي، لذي كان وجوده فاعلاً ومسيطراً في روايات واقعية كلاسيكية، أما في رواية تيار الوعي (فإن المونولوج الداخلي – وهو أحد أهم تكنيكاتها – لا يقدم – فقط – ذروة المنعطف الداخلي في الرواية، في استقصاء الوعي الداخلي للشخصية، ولكنه يشكل أيضاً – وربما يكون ذلك هو الأكثر أهمية – الذروة في اتجاه خاص لإزالة صوت الراوي، أو بشكل أكثر تحديداً القضاء على سمات الراوي، التي تجعله صوتاً سردياً وسيطاً بين النص والقارئ)(25).

فآلية تيار الوعي تجعل الاهتمام منصبا على (الأنا)، بوصفها تشكل مساحة الاهتمام الكبرى في الرواية، حيث تفصح هذه الأنا عن الجزئيات البسيطة الفاعلة في تكوينها بالتدريج، من خلال شذرات تبثها في سياق العمل، وهذه الشذرات تكشف عن طبيعة الذات في صراعها، مع العالم المحيط ، (فقد أشار باكون وروبرت برين إلى أن الحياة والأدب يجمعهما اهتمام مشترك يتمثل في تشكيل الشخصية، وهذا ما أشار إليه كانت، فهو لا يقصد فقط مجرد اختبار الذات، ولكنه يقصد اختبار الذات في مواجهة رؤية موضوعية)(26).

إن البطل أو الشخصية الرئيسة في رواية النيل الطعم والرائحة، يقدم من خلال الخلفية المعتمدة في وجودها على تيار الوعي، وعلى المونولوج الداخلي، بحيث تطل في ذلك السياق جزئيات فاعلة في التشكيل. والنص الروائي لا يقدمها – نتيجة لطبيعة البناء المنفتح على الماضي والمرتبط في الوقت ذاته بسرد تراتبي تصاعدي – بشكل تام منجز في لحظة واحدة، وإنما يقدمها من خلال حوار يفور داخلياً بشكل غير مسموع، هذه الحورات تشكل في النهاية

شذرات مهمة، يمكن للباحث أن يتوقف عندها لتشكيل طبيعة هذه الشخصية، ومن ثمّ الانطلاق من خلالها للإصغاء والحكم على الفعل الذي تدبر له في السرد التصاعدي المتتابع.

فتقديم أو تشكيل الشخصية الرئيسة في هذه الرواية يتكون تدريجياً، كلما تقدم الباحث في القراءة، فهناك عملية بتر وقطع متعمدة، لكي يظل القارئ في لهاث دائم لإكمال الصورة.

الجزئيات التي كشفت عن طبيعة البطل، التي تجلت في الخلفية القائمة على تيار الوعي، جزئيات عديدة، ولكن يمكن تقسيمها إلى إشكاليات معينة، ربما كانت فاعلة في تبرير الشروع في الفعل الاغتيالي.

أولى هذه الإشكاليات تتمثل في تكوين البطل من الناحية الميتافيزيقية والوجودية، من خلال الحوار، الذي قدمته الشخصية بينها وبين إقبال:

- بودي أن أقفز في البحر.

- فحدقت فيك بجذع: ماذا؟

إصبعك تشير. موجات الأبيض المتوسط تتكسر على الصخور المسننة السوداء وتستطرد:

- اسمعه يدعوني تعال.

جزعها يكبر في صوتها: (سليمان)

- يداخلني شعور مخدرٌ يوحي إلي. انى جزء من هذا الماء، ويحب أن أعود إليه.

- من هذا العلو الشاهق.

- لا فرق

- بل كل الفرق . شيء ما.... اسمه هاجس الانتحار يسكن لاوعيك

- أو هاجس الاتحاد بالطبيعة.

- من خلال الموت.

- لا فرق... مادمت في هذه الحالة من التجلي.

- تجلٍ .

- حالة وجدانية أشبه بالصوفية.

استغرابها يتجاوز حده:

- هل أنت واعٍ ما تقول؟

- لماذا؟

- وتدعي أنك علماني

- العلمانية لا تلغي المشاعر

لا تجيبك مباشرة، تصمت لثوان، تمد كفها إلى كفك، تلخذك، تمشي بك مبتعدة عن صخرة الروشة

- أنت لا تترك وحدك.

تتم.

- هناك شيء غير طبيعي في شخصيتك.

- تقصدين أني شاذ.

- ليس بالضبط.

تقول تطلق زفرة تكمل:

- ردود أفعالك، موقفك من الحياة أسلوبك في التفكير.

إن هذا الحوار كشف عن خلل ما في تكوين الشخصية، فمحاولة القفز من هذا المكان المرتفع – وإن حاولت الشخصية هدهدته من خلال ربطه بمنحى صوفي خاص– ليس إلا فعل انتحار، وهذا ربما يفتح ذهن المتلقي إلى الحوار الذي دار بين سليمان الحلبي الأول وأساتذته في الأزهر حول قدسية الروح

وقيمتها، فالرواية من خلال الحوار السابق، الذي دار بين سليمان الآني وإقبال، تشير إلى جزئية مهمة في طبيعة البطل، بحيث يكون الإقدام الخاص بفعل الاغتيال في الإطار السردي التتابعي مبرراً في إطار جزئية القدرة على الفعل، لأن هذا الحوار، الذي تجلى في الخلفية، والذي كشف عن عدم اهتمام بقدسية الروح وقيمتها، يكشف عن سلاسة التنازل عنها مقابل فعل له قيمته القومية من وجهة نظره.

ويرتبط بالجزئية السابقة التي كشفت عن تكوين وجودي خاص، جزئية أخرى، قد تكون غير منفصلة عنها في تشكيل البطل تدريجياً، وهي حاجة هذه الشخصية (سليمان الآني)، إلى شخصية أخرى تمارس تجاهها دور السيطرة والتوجيه، وتجلت هذه الشخصية في البداية في إقبال (الرفيقة)، وهذا الوصف الذي لازمها طوال صفحات الرواية يضعها في حدود انتماء معين، ثم انتقل هذا الدور بعد ذلك إلى أبي خميس، ذلك الرجل الأمي، الذي تطل مقولاته على مدار صفحات الرواية إطلالاً ذهنياً، كأنها أقوال مأثورة تؤثر في قرارات البطل وتوجهاته، تقول الرواية: (**تحولات علاقتك بإقبال... تحولات ارتباطاتك التنظيمية.... حصار الحيرة وقلق التخلي، فكان أن اتخذ شكل ارتباطك بأبي خميس نوعاً من التعويض الطيب**)[28].

وربما كانت الجزئية الأهم، التي كشفت عن طبيعة البطل في مشروعه نحو فعله الاغتيالي، تتمثل في الهزيمة على مستويات عديدة، منها الهزيمة في تواصله مع المرأة، بداية من إقبال الرفيقة، وسلوى الزوجة، تقول الرواية: (**إقبال عبر لحظة الاختيار بين أن تكون معك أو مع قناعاتها الأيديولوجية انحازت للأخيرة.. آسفة مضطرة)، لحظتها هيمن عليك شعور كابوسي، وحدي حين تخلت سلوى عنك كانت إقبال معك، إلى جانبك، وحين تخلت إقبال وحدي، وحدك الإنسان والفعل و النتيجة، فكان أن عانقت حلم صباك سليمان الحلبي**)[29].

إن الهزيمة في المجال السابق مؤثرة، لأنه بعد الإشارة إليها وتوحده بها،

تجلّت نبرة التوجه نحو فعله الاغتيالي، وكأن هذا الفعل، يعيد – بما يتركه من أثر واندهاش واضحين – له اتزانه.

ولا تتوقف الهزائم التي أسهمت في تكوين الشخصية عند حدود المرأة، سواء أكانت زوجة أم رفيقة، وإنما تتوزع إلى اتجاهات عديدة، منها طرده من المنظمات التي حاول الانتماء إليها، فالرواية في هذه الجزئية ترصد فترة زمنية مهمة، كانت مملوءة بالتوجهات السياسية، مثل القومية والناصرية والإخوان والماركسية.

والرواية لم تشر بشكل واضح إلى المنظمات، التي انتمى إليها البطل، أو حاول الإنتماء إليها، وإنما ألحت على أسباب طرده من هذه المنظمات، مثل قول الرواية على لسان مسؤول المنظمة: (**التصفية الجسدية هي آخر ما يمكن اللجوء إليه، لا يجرى الأخذ بها إلا عند الضرورة القصوى**)، أو من خلال الحوار الدائر بين البطل وإقبال:

– حماسك الزائد عن الحد يسبق في الغالب، فهمك غير المتزن للمتغيرات السياسية.

الدهشة تأخذ شكل احتجاج:

– حماسي زائد عن الحد.

– وحدك تعطي هذا الانطباع.

من أين تجيء القناعة:

– إقبال كيف أكون ماويا وناصريا في آن واحد؟

ابتسامتها الراهنة تتسع:

– في حين أنك لا هذا ولا ذاك.

(ما الذي يمكن أن تقوله ساعتها، هل تتجرأ فتسألها: أنا ماذا؟[30].

في إطار الحوار السابق تتشكل الأسباب، التي أدت إلى طرده من

المنظمات) وهذه الأسباب – بالضرورة – لها سمة الفاعلية في تكوين الشخصية، منها الحماس الزائد، الفهم غير المتزن للمتغيرات السياسية، انتهاج التصفية الجسدية.

تبقى جزئية لها أثرها في تشكيل البطل، وهذه الجزئية تتمثل في قلق الهوية، الذي تجلى في الخلفية الخاصة بتكوين البطل بشكل لافت، هذا القلق الذي جعله في حواره مع شيرين – التي تشير إلى رمز كان يحاول رده عن فعله، كأنها الحياة بما فيها من دفق عامر – يشير – وكأنه نسق مضاد للسائد الآني – إلى تميز مدينته غزة، وتميز بحرها عن بحر الإسكندرية، بل في حوارات أخرى يشير إلى تميز كل مدينة فلسطينية ساحلية عن الأخرى:

سليمان: حيفا – يافا – غزة، دير البلح، كل مدينة ساحلية لها خصوصية تميزها عن سواها.

شيرين: أنت شديد التعلق بوطنك.

تقولها بإعجاب ضمني، هل توضح لها ما الذي يعنيه الوطن حين يتحول إلى خزين من الذكريات متصلة ومنفصلة في الوقت ذاته)(31).

فذكر المدن الساحلية بهذا الشكل ليس إلا محاولة تثبيت لها في الذاكرة، وكأنه عمل مضاد للسائد الآني، الذي تحول فيه الوطن إلى رصيد من الذكريات، والهوية الفلسطينية، أصبحت – نتيجة لذلك – ناقصة غير محددة المعالم، وهذا ربما يكون دافعا لفعل الاغتيال من وجهة نظر البطل، يتجلى ذلك في مونولوج الهوية، الذي جاء أشبه بالأغنية الحزينة:

أما فيما يخص الهوية، فاطرق كل الأبواب والشبابيك إن شئت واطلب بصيغة الرجاء أو الاستجداء إن شئت.

– هوية لله.

- هوية يامحسنين.

- تصريح مرور ينوبكم ثواب.

- فلسطيني.

الوطن يلبس الهوية، الهوية تلبس الوطن، الاثنان يتحولان إلى مسدس المنيوم(32).

إن كل الجزئيات السابقة، التي جاءت فاعلة في تشكيل طبيعة البطل، بداية من القلق الوجودي أو الميتافيزيقي، ومروراً بالفشل بتجلياته المختلفة، وانتهاء بمحاولة تثبيت الوطن ذهنياً، انطلاقاً، من قلق الهوية، كلها جزئيات مهمة، في تبرير الفعل القادم ، الخاص بفعل الاغتيال، وكأن هذه الشخصية – صاحب الفخامة المصري – كان سبباً مباشراً – من وجهة نظر الرواية – في تقويض ملامح القضية.

يؤيد ذلك الفهم – ارتباط الجزئيات التكوينية بفعل الاغتيال – أن كل الجزئيات والاقتباسات، التي توقفنا عندها، تشير – غالباً – إلى هذه النهاية الحتمية خروجاً من المأزق الوجودي.

ولكن كل هذه الجزئيات، يجب أن يضاف إليها النزوع الفردي نحو التحقق من خلال هذا الفعل، فهذا الفعل يمثل تحقيقاً فذا للذات، في لحظة فداء حتمي، يتجلى ذلك من خلال المونولوج المتخيل، بعد أن يقوم بالفعل، حيث يقدم اعترافاً كاملاً، وكأنه يسير على درب سليمان الحلبي الأول قاتل كليبر:

(تقول: انا وحدي اخترت مصيري هذا

تقول: انا رغبت في أن انهى حياتي بفعل يتضمن محتوى نضاليا قوميا

تقول: انا وحدي استعرضت مع نفسي قائمة اسماء مستحقي الاغتيال من بين الخونة الكبار)(33).

أنمـاط متشابهـة:

إن الأيديولوجية – في بعض تحديداتها – هي محاولة إقناعنا بصواب ومشروعية توجه فكري ما، في تلقيه وتعامله مع الواقع المحيط في إطار سياق ما، ومن ضمن الآليات التي قدمتها الرواية في إطار الآلية الكبرى (تيار الوعي)، هي بناء أنماط متشابهة في النص الروائي، وهي على الترتيب: سليمان الأول، أو التاريخي، وسليمان الحلبي الآني بطل الرواية، وسليمان المستقبل (سليمان خاطر).

ويشغل سليمان الحلبي الأول مساحة كبيرة في نص الرواية، بحيث يمثل نسقاً مؤسساً تماهى معه البطل الحقيقي، وحلم أن يقوم بفعل مساو لفعله الذي قام به سابقاً.

المعلومات المتاحة عن سليمان الحلبي الأول- بالرغم من الكتابات العديدة حوله – لم تشر إلى الأسباب الحقيقية التي دفعته لقتل كليبر، فيما عدا إشارات طفيفة إلى أنه التقى أثناء وجوده في القدس في عام 1800م محافظ المدينة (أحمد أغا)، وأن حواراً دار بينهما حول فكرة الاغتيال، ثم توجه الحلبي بناء على تعليمات أحمد أغا إلى الخليل، ومنها إلى غزة، حيث نزل ضيفا على ياسين أغا، الذي أعطاه مبلغ أربعين قرشا تركية، لتغطية تكاليف سفره إلى مصر، على سنام ناقة في قافلة تحمل الصابون والتبغ إلى مصر، ولشراء سكين أو خنجر من أحد المحال في غزة، هي السكين التي قتل بها فيما بعد الجنرال كليبر. وهذه المعلومات – إن ثبتت وإن كان البعض يرفضها – تشير إلى ضلوع العثمانيين في عملية الاغتيال، وتقلل من بطولة سليمان الحلبي ,التي تكونت له بوصفه بطلاً قام بفعل فردي قومي، لإنقاذ أهل مصر من كليبر، الذي كان مختلفا عن نابليون في التعامل مع المصريين.

أما تصوير الرواية لسليمان الحلبي (الأول) فقد كان هناك نصان:

أحدهما، نص تاريخي، وهو نص الجبرتي، والآخر، نص أدبي وهو مسرحية سليمان الحلبي الفريد فرج.

وقبل أن نشير إلى الفارق بين الصورتين كما قدمتهما الرواية، من خلال اعتمادها على النصين التاريخي والأدبي، يجب أن نشير إلى أن الكتّاب – انطلاقا من وعيهم الخاص – قد يغيرون في الحقائق التاريخية التي يعرفونها جيداً، ويقومون – في سبيل ذلك – بتعديلات واعية لخدمة أغراضهم الفنية أو هم – على الأصح – ينتقون جانباً من ضمن الجوانب العديدة المتاحة، والإلحاح عليه وتنميته بتعمد، وفي مقابل ذلك يهملون الجوانب الأخرى، التي تشير إلى رؤية جدلية، وفي إطار ذلك يقول أحد الباحثين (عندما يدخل الأناس الحقيقيون الفضاء الفني، فإنهم يتغيرون تحت تأثير المفاهيم الفنية للمؤلف، فهم يقدمون لهم، بدلاً من إجبارهم للإذعان لهم، الرؤية ذات المكون الأيديولوجي، من خلال الشخصيات المخترعة، ومن خلال أدوات الحبكة، وذلك ضد خلفيات الحياة التاريخية العادية والمؤسسة والمرسومة)[34].

إن الفارق الذي أشرنا إليه بين نص أدبي ونص تاريخي تظهر مشروعيته، حين نتوقف عند صورة سليمان الحلبي الأول في النصين، فالنص التاريخي – نص الجبرتي – لم يقدم أي رأي شخصي خاص بسليمان الحلبي، وهذا – كما يقول نص الرواية – مخالف لعادته، وبخاصة حين يتحدث عن شخصية كتب عنها بإسهاب، تقول الرواية: **(دخل عليه شخص حلبي... سمي سليمان، ولادة بر الشام، وعمره أربع وعشرون سنة... صفته كاتب عربي)... وللمرة الأولى على غير عادة الجبرتي – يتفرغ عبر أربع وأربعين صفحة من الحجم البولاقي، ليرصد ظاهرة سليمان الحلبي من بدايتها ساعة تنفيذ الخطة الاغتيالية، ولحين مواراة القائد العام كليبر وسط مراسم عسكرية فخمة)**[35].

إن النص الخاص بالجبرتي، قدمته الرواية للإشارة إلى قيمة الحدث

وارتباط كتابة التاريخ بالحاكم، ولكن الأهم – فيما أظن – هو محاولة إسباغ نوع من التشابه بين السلوك القديم والسلوك الآني، أما النص الذي تماهى معه البطل فهو نص ألفريد فرج (مسرحية سليمان الحلبي)، وذلك لأن نص المسرحية، لا يقدم واقعاً تاريخياً، وإنما يقدم نصاً يكشف عن رؤية، بحيث تبدو صورة سليمان الحلبي الأول (قاتل كليبر) دافقة بالبطولة، واستحضار هذه الصورة، كان مؤثراً في لحظات التردد، بعد وجود بداية ارتباط جديد بالحياة من خلال شخصية (شيرين) النادلة في مقهى شبرد، تقول الرواية: **(وعندما قرأت الحلبي للمرة الأولى – مسرحياً – توقفت مذهولاً أمام الكثير من آرائه السياسية، كأنه يتكلم بلسان جيلنا هذا، كأن التاريخ يعيد نفسه)**[36].

فالشخصية الرئيسة في تلقيها للنصين، اللذين حملا حكاية الحلبي التاريخي للقارئ، لا تقف طويلاً أمام النص التاريخي، وإن كانت تشير إلى موقف الجبرتي، الذي لم يعلق برأي بعد إيراده نص الحكاية، ولكن مع النص المسرحي، تظل هناك جزئيات من النص المسرحي تتردد في أجزاء الرواية، وهي بترددها المتتالي، يكون لها تأثير في الإصرار على الفعل، ودفع التردد مثل جزئية **(اقتل قتلاً نزيهاً عادلاً لا ثأر فيه)**، بالإضافة إلى المجادلة مع إقبال[*]، ومحاولة إثبات أنه كان شخصاً فذاً، ضحى بحياته لتحقيق حلم قومي، ومناقشة أعضاء فرقة نادي المنيل المسرحية بنادي شباب المنيل، ومحاولة إخراجه من نسق الإرهاب، تقول الرواية: **(مع شباب المسرح جهدت بأن تقنعهم أنه كان فرداً عاملاً من خلال تنظيم سياسي سري، وأنه نفذ بناء على توجهات تنظيمية، كنت تجادلهم، كأنك تدفع عن الحلبي تهمة كونه إرهابياً متطرفاً)**[37].

والدفاع عن سليمان الحلبي التاريخي، من خلال نفي التهمة التي علقت به، هو – في الحقيقة – دفاع متوار عن شخصية البطل، الذي يحمل نفس الاسم، ويحاول أن يعيد سيرته من خلال فعله الاغتيالي، تقول الرواية **(من يدري**

لعل موازين التاريخ تتغير، ويجيء اليوم الذي ينبري فيه الفريد فرج آخر، فيكتب مسرحية أخرى عن سليمان الحلبي آخر هو انت)[38].

إن المشابهة بين صورة البطل القديم (سليمان التاريخي)، وسليمان الآني (بطل الرواية)، لا تقف عند حدود التشابه في الاسم، وإنما تمتد إلى تشابهات عديدة، منها أن كلا منهما أحضر أداة القتل من غزة، منها أن كلاً منهما سلك سلوكا خاصا بإصرار واعتراف واضحين . ومنها – كذلك – أن كلاً منهما تلقى تعليمه في مصر، وعاد لأداء مهمته، ومنها – أيضاً – أن هناك امرأة كان لها علم أو شبه علم بعملية الاغتيال، فهي – في النص المسرحي – حداية بنت شيخ المنسر، وفي نص الرواية – التي ترتبط بالفعل الآني – شيرين نادلة مقهى شبرد، ومنها – أيضاً – أن عملية الاغتيال تمت في المكان ذاته، فالثابت أن فندق شبرد أقيم مكان دار الأزبكية، التي أقام فيها كليبر، بعد أن أخذها عنوة من أحد أثرياء المصريين.

وهذه التشابهات العديدة، قد يكون المقصود منها الإشارة إلى تشابه الأزمنة ومشروعية السير على خطوات سابقة، ولكن التأمل يشير إلى أن هذه التشابهات العديدة، والإشارة إليها بشكل واضح في نص الرواية، ترتبط بجزئية على نحو كبير من الأهمية، فهذه التشابهات تحاول – في الأساس – إسدال نوع من التشابه بين الشخصية المقتولة في النسق القديم (كليبر)، والشخصية المراد اغتيالها في النسق الآني، لأن هذه الجزئية المرتبطة بصاحب الفخامة، وهي شخصية تعرضت لنقد كبير من جانب انتماءات عديدة، تحتاج إلى جهد مضن، لإثبات هذا التشابه الذي يقيم توازياً بين محتل وصاحب الفخامة الذي ينتمي إلى أهل البلد، بوصفه كما يشير نص الرواية (**عميلاً ولا كل العملاء**).

إن إسدال هذه التشابهات في نص الرواية ليس إلا محاولة لإيجاد نوع من المشروعية، على الفعل القادم في النسق السردي التراتبي، تقول الرواية:

(الشخصية بحجم الدور، والدور بحجم الشخصية، مطلوب أن تتصدى للاثنين، أنت سليمان الحلبي، وليس ضرورياً أن سليمان الحلبي حلبي من بر الشام، والمسدس بديل عصري للخنجر، ويبقي الضروري أن تؤدي دورك التاريخي بالمحتوى الموازي لاسمك)[39].

يتبقى أن نشير إلى جزئية أخيرة، أشارت إليها الرواية، من خلال سردها التراتبي التصاعدي، وهي شخصية سليمان المستقبل، سليمان خاطر(**) والرواية لم تشر إلى فعلها، ولم تتطرق إليه بالمناقشة، لأنه بالنظر إلى الإطار الزمني للنص الروائي، لم تكن حادثته الشهيرة قد وقعت، وإنما توقفت الرواية عند فعل التجهيز الذي مر به من خلال أداء شخصية سليمان الحلبي في مسرحية سليمان الحلبي لألفريد فرج، كأن الرواية من خلال الجمع بين شخصيات تفصلها مسافات زمنية، تلح على مشروعية الفعل من وجهة نظرها، يتجلى ذلك من خلال الحوار بين سليمان الآني وسليمان المستقبل:

سليمان الحلبي: الأهم من هذا كله، أن تنتبه للدور الذي تؤديه، لا تنس أنه دوري.

رد فعله يجيء سؤالا يتضمن فضولاً.

- هل سبق ومثلت دور سليمان الحلبي؟

إجابتك جادة.

- أنا أمثلّه في الواقع.

حاجباه ينعقدان.

- ماذا؟

يبتسم حائراً، المعنى يلتبس عليه، شيرين تستوعب الموقف، تفلت ضحكة قصيرة، تقول بوازع الاعتذار:

- نسيت أن أعرفكما ببعضكما.

تشير إليك وتتم:

- الأستاذ سليمان الحلبي.... من غزة.

سليمان الآخر يحدق فيك، يحاول أن يحدس ما وراء جديتك، وشيرين تستكمل تعريفكما لدى إشارتها لديه:

- سليمان خاطر.

تركز على الاسم تختزنه في ذاكرتك، قبل أن تمد كفك إليه تقول جاداً:

- انتبه لكليبر.

يعود يحدق فيك، يحاول أن يحدس ما وراء جديتك، شيرين تبدو محرجة قليلاً، يشد على كفك بقوة لا تتناسب مع هزال جسمه، ومن غير أن يبتسم يرد بتصميم:

- سأفعل[40].

إن الفكرة السابقة الأساسية التي يلح عليها الحوار السابق، التي تشكل نسقا أيديولوجيا للبطل، وهذا النسق بتشكيله لا ينفصل عن انتمائه الفلسطيني، في رؤيته لصاحب الفخامة، تتمثل في أن استمرار شخصية (كليبر) وتجليها في أي نموذج، سوف يصاحبه - بالضرورة - وجود لشخصية مقابلة، تسمّى سليمان، فكأن لكل عصر سليمانه الفاعل.

المقارنة بين نسقين :

أشرنا - سابقا - في حديثنا عن الأنماط المتشابهة إلى أن إسدال التشابهات العديدة بين سليمان التاريخي وسليمان الآني، يشير - في الأساس - إلى محاولة إكمال عناصر المشابهة، حتى تصل إلى المشابهة الأساسية بين كليبر وصاحب الفخامة.

ولكن هذا التوجه صاحبه - للإشارة إلى طبيعة التحول الذي أوجده

صاحب الفخامة في قضايا عديدة – مقارنة بين نسقين، نسق قديم، ونسق آني، وكل نسق يتحرك في إطار توجه مغاير ومباين للآخر. والبطل في إطار ذلك التباين يستند إلى النسق القديم، وإن لم يعلن انتماءه إليه، ويرفض النسق الجديد، ويأتي فعل الاغتيال – في ذلك السياق – وكأنه محاولة لإعادة هيمنة نسقه القديم.

وانطلاق البطل الذي ينتمي إلى غزة إلى جزئيات وثيقة الصلة ببلد أخرى، غير بلده، ربما يرتبط بمحمول فكري خاص، لكن يظل – بالرغم من وجود هذا التفسير في سياق الرواية بشكل من الأشكال – هناك تفسير ألحت عليه الرواية في جزئيات عديدة، حين تقول:

من أيام دراستك الجامعية والطلاب المصريون خاصة يذهلون إزاء تفاعلك مع أحداث مصر ،البعض يعلل ذلك بروح المداعبة:

لأنه غزاوي، وغزة ما قبل 67 كانت محمية مصرية.

آخرون يفسرون:

(تأثره بالفكر القومي الناصري لعب دوره في......).

غزة في القلب، وأنت لم تكن في يوم من الأيام ناصري النزعة بالشكل الذي يحددون.

الأمر بالنسبه إليك يختلف أنت بمقولة:

مصر ليست حكراً على المصريين

ويقين:

(الوطن المعين يقاد من عاصمته الحضارية المعينة، وعاصمة الوطن العربي – كما تراه – مصر، البعث يبدأ من هنا، الهزيمة تكرس هنا، الاغتيال الفكر الفن المسرح)[41].

إذن فاهتمام البطل بمصر، ليس اهتماماً ينطلق من نزوع فكري فردي، وإنما هو اهتمام بشأن عام، ففي رأيه - كما تجلى من نص الرواية سابقاً - أن مصر هي عاصمة الأمة العربية، ومن ثم فإن أي تحول في جزئيات مهمة لا تخص مصر وحدها، وإنما تخص الأمة كلها.

وفي عرضه لهذا التحول، لا يتطرق إليه بشكل مباشر، ففي عرضه للنسق الأول المتواري آنياً لحظة الكتابة، يكتفي بإيراد بعض الجزئيات البسيطة التي تكون دالة وكاشفة عن هذا المنحى الفكري، كأن يشير مثلاً إلى زحام الشارع المصري لحظة استقالة عبدالناصر، ولحظة موته، تقول الرواية: (**هذه القاهرة بجحافلها التي تدب .... عندما أعلن عبد الناصر استقالته عام 67 عصفت الشوارع فاختنقت وبيس البعض بالأقدام..... وعندما مات....**)(42).

لا يتوقف عرض هذا الحب الجماهيري عند لحظة الاستقالة أو الوفاة، بل تلح الرواية على استمرار ذلك الترابط بعد الوفاة، للإشارة إلى نسق فكري خاص، له ديمومة من جانب، ومن جانب آخر تشير إلى رفض النسق الآني. والشخصية الرئيسة، التي تنتمي إلى بلد أخرى، لا تجعل ذلك الأمر مرتبطاً بوجهة نظرها، وإنما تقدمه - إمعاناً في الحيادية وعدم التحيز - على لسان شخصيات ينتمون إلى نفس البلد ذاتها مثل أم شيرين:

يلفت نظرك إطار خشبي منقوش للوحة مخطوطة معلقة على الجدار آية الكرسي

مكتوبة بحروف مذهبة، والجدار المقابل بلوحة كبيرة لعبد الناصر

أمي لا تزال تحبه

تنوه شيرين، فما يمنح أمها فرصة لتقول مشيرة إلى اللوحة:

- بعد وفاته صاروا يعدون عليه أخطاءه، جل من لا يخطئ، والشيء الحقيقي أن الإنسان المصري في عهده، كان يشعر بأنه مهم وله قيمة(43).

إن ربط وجهة النظر الخاصة بالنسق القديم بشخصية أخرى، بعيداً عن شخصية البطل، جزئية مهمة، لأنها أولا تشير إلى سمة أساسية في إبداع إسماعيل فهد إسماعيل، فهو لا يثقل الشخصية بأفكار تبدو وأنها ناتئة عن السياق العام، وإنما يجعل أفكارها – وإن لم تظهر بشكل صريح – متساوقة مع سياق عام، ولأنها – أخيراً – تشير إلى تجذّر هذا النسق إلى حد القداسة، يتجلى ذلك في طريقة تقديم عناصر المشهد الصوري في بداية الاقتباس السابق.

يستمر هذا التوجه في عرض الأفكار المرتبطة بالنسق الأول، حتى في الجزئية التي شكلت من خلال وجودها سبباً أساسياً في الاعتراض على النسق الثاني الآني، بل إن المتلقي يشعر أن هناك شخصيات جزئية، لم تقدم في الرواية إلا لكي تحمل عن البطل عناء عرض هذه الفكرة، مثل شخصية أحمد سماعين، صديق البطل في أثناء دراسته في مصر......... تقول الرواية:

لتصلك أخباره بعد سنوات.

أحمد سماعين أودع السجن.

أنت ضمن اهتماماتك التنظيمية في بيروت

ألقوا عليه القبض وهو يقود مظاهرة احتجاج بمناسبة زيارة القدس(44).

فهذه الآلية في عرض الأفكار سمة مهمة من سمات إسماعيل فهد إسماعيل في عرضه لأفكار الرواية، ولكن في عرض الرواية للنسق المقابل، أو المسيطر الآني، نجدها تهتدي إلى جزئيات خافتة، ولكنها مهمة من حيث إثبات التحول في إطار نسق عام، وذلك من خلال اللافتات التي تثبت هذا التحول، وقد لا يتوقف القارئ عندها إلا إذا كان على وعي بهذه التوجهات، وبهذا التحول , الذي يندرج في إطاره تحولات جزئية عديدة. الرواية اختارت جزئية واحدة لترصدها، وكأنها نسق عام، مثل قولها: (**رعاية الفيلم الأمريكي تحت رعاية**

فخامته)، أو لافتة تقول: (**سينما فاتن حمامة تعلن عن عرض فيلم كابوكي أمريكي**)، وهذا يشير إلى تحول ثقافي، أما التحول الاقتصادي، فيتجلى في لافتة مكتوب عليه: (**بنك أمريكي بمشاركة عربية**)، أو لافتة أخرى: (**بنك عربي بمشاركة أمريكية**)، ويأتي صوت البطل واضحاً: (**أيام عبد الناصر قبل الانفتاح، ما كان لك أن تصادف مثل هذه اللافتات**).

إن الرواية حين تشير إلى هذين النسقين على هذا النحو، تدلل بشكل صريح على مسافة التحول من نسق قديم إلى جديد، وتشير إلى أن المغايرة في النسق الجديد، قد هشمت إلى حد بعيد حدود النسق الأول، بحيث تحول إلى ظل باهت، وإن ظل الإيمان بمشروعيته موجوداً. وفي إطار حدة التحول يدرك المتلقي أو قارئ الرواية دلالة العنوان (النيل الطعم والرائحة)، فمن خلال الوقوف عند مساحات التباين بين النسقين، يشعر المتلقي – انطلاقا من وجهة نظر البطل – أن القاهرة في ظل سيادة النسق الجديد قد فقدت طعمها ورائحتها المتميزة، ولم يشعر البطل بهذه الرائحة التي كانت لها، إلا في نهاية الرواية، بعد أن قام بتنفيذ فعله الاغتيالي، بل إن المقارنة بين الصفحتين الأولى والأخيرة سوف تثبت صواب مشروعية ذلك التوجه في فهم دلالة العنوان.

ففي الصفحة الأولى في ظل سيادة النسق الآني، تقول الرواية: (**فندق شبرد، كما هو معروف، قديم، تكاد وأنت تجتاز بوابته الزجاجية الثقيلة ذات المقابض النحاسية، تشم مناخات نابليون، رغم كونه بني أوائل خمسينات هذا القرن**)[45].

وفي الصفحة الأخيرة نجد الرواية تقول، بعد أن تمت عملية الاغتيال، وأثناء ترحيله في سيارة الشرطة: (**وحين نفذ هواء الليل الخريفي ببرودته اللاسعة داخل السيارة شممت رائحة النيل، الرائحة سرعان ما تتحول إلى طعم**)[46].

بين وجهتي نظر:

إن وجهة النظر – في التحديد النقدي المعاصر – هي موقف أيديولوجي، أو توجيه خاص للأحداث المسرودة في العمل الروائي. وقد ظهر مصطلح وجهة النظر في بدايات القرن العشرين، وقد أخذ أشكالاً عديدة بفضل الإضافات أو التعديلات التي قدمها الباحثون لهذا المصطلح(***) ومهمة هذا المصطلح الأساسية تحديد منظور معين، يتكون في إطار توجهاته ورؤيته الفكرية، البناء السردي، يقول أحد الباحثين (بواسطة السرد، نتعلم كيفية تكوين وجهات نظر مستقرة وغير مستقرة، ووجهات النظر هذه تكون حاسمة في تنمية حدة الشعور بالذات وبالآخرين، وتكون ضرورية – أيضاً – لبناء الإطار الأخلاقي)[47].

وفي إطار الفهم السابق يتجلى لنا أن الرواية تعد إطاراً مهماً لعرض وجهات النظر، ولعرض الأصوات الاجتماعية أو السياسية العديدة في شكل ينم عن التوافق أو التباين.

ولكن عرض وجهات النظر في رواية تعتمد على تيار الوعي، يعد عملاً بالغ الصعوبة، لأن شخصية البطل تعتبر صاحبة الرؤية المركزية، وهي التي تحرك النمو السردي إلى الأمام أو إلى مساحة الخلفية الكاشفة.

وهذا التوجه الإبداعي، لا ينفي وجود شخصيات أخرى موجودة في السرد التراتبي أو التصاعدي، أو في الجزئيات المرتبطة بتيار الوعي أو الاسترجاع، لأن الشخصية الرئيسة لا يمكن أن تضرب في فراغ، وصوتها – أو فكرها الأيديولوجي – لا يتمّ امتحانه إلا في وجود فكر آخر، له سمة الوجود والتمركز لدى أصحابه (فوعي البطل – وهو يهيمن على مجموع عالم الأشياء في الرواية – لا يمكنه إلا أن يجاور وعيا آخر، كما أن حقل رؤيته لا يمكن أن يوضع إلا بجانب حقل آخر للرؤية، أو أيديولوجيته إلا بجانب أيديولوجية أخرى)[48].

وتقديم وجهة نظر مغايرة لوعي البطل الأساسي في رواية تيار الوعي، ليس إلا مساءلة لهذا الوعي، فأي وعي مقدم في عمل فني، يحاول دائماً أن يمتحن نفسه من خلال عرض هذا الوعي، على وجهة نظر مقابلة، خصوصاً إذا كان البطل الرئيسي لديه هذه المساحة من الشك في توجهه ومسعاه، فمحاولة بطل رواية (النيل الطعم والرائحة)، دفع التهم التي وجهت إلى سليمان الحلبي التاريخي، وجعله بطلاً قومياً، له دلالة خاصة، فهذا التوجه – في حقيقته – ليس إلا دفعا للتهمة عن نفسه في توجهه المشابه، وكأن هناك شيئا بداخله يحمل شيئا من الإحساس بالإدانة.

وفي عرضنا لوجهتي النظر اللتين تجلتا في نص الرواية، يجب أن نكون على وعي بجزئية مهمة، وهي أن الوعي المقابل أو المباين لوعي البطل أو وجهة نظره، قد خضع لعملية تقييم، فالبطل الأساسي – بالرغم من تقديمه لهذا الوعي لمحاكمة وعيه وامتحانه ولإيهامنا في النهاية بمشروعية توجهه – لا يعرض هذا الوعي بشكل يكشف عن حضور كامل للشخصية المقابلة، لأن آلية تيار الوعي تظل في تجليها الأخير مرتبطة به، بوصفه بطلاً أساسياً وبؤرة مركزية لتشكيل العمل. ولهذا نجده في بعض الأحيان يقطع تمدد وجهة النظر هذه، بجزئية أخرى قد تكون بعيدة إلى حد ما عن القضية المطروحة، وفي بعض الأحيان يؤجل ردوده وهيمنته بعيداً عن الصوت القابل، ويقدم لنا حجة تؤيد وجهة نظره في لحظة غياب الصوت المقابل.

إن الشخصية صاحبة وجهة النظر المباينة لوجهة نظر البطل هي إقبال، التي ظل وصف الرفيقة، واضعاً إياها في سياق ماركسي، ونقطتا النقاش في الرواية نقطتان تتعلقان بمشروعية التوجه المشابه لتوجه سليمان الحلبي التاريخي، وهو شامي لإنقاذ أهل مصر، وهي نقطة وثيقة الصلة بتوجهه الحالي ، والنقطة الأخيرة تتعلق بالعمل الثوري وارتباطه بالاغتيال والتصفية الجسدية.

في عرض وجهة نظر البطل حول هذه النقطة، نجد أن ذلك العرض جاء في ثلاث جزئيات: الجزئية الأولى، جاءت في السرد التراتبي، وارتبطت بها، الجزئية الثانية، من خلال تيار الوعي في حوار إقبال .... ففي لحظة صعودهما – البطل وشيرين – سلم البناية في جاردن سيتي، أشارت إلى طبيعة المصريين الاتكالية، وانطلاقاً من هذه الجزئية، يبدأ البطل من خلال تيار الوعي:

(هذه الطبيعة المتاصلة فيهم هي التي دعت سليمان وهو الحلبي من سوريا لأن يبارد فيجيء لمصر يخطط لاغتيال ساري عسكر الجيوش الفرنساوية كليبر).

حين صرحت برأيك هذا لإقبال في حينه واجهتك محتدة:

– قراءة عرجاء لتاريخك العربي

حدقت فيها مشدوها تسمعها تواصل:

– (موقف انهزامي. عدمي)

حاولت أن تحتج لولا استطرادها

– أنت متجن

وتذكر أنك استشهدت برسالة عمرو بن العاص لعمر بن الخطاب بعد فتحه لمصر (أرضها ذهب، نساؤها لعب ورجالها عبيد لمن غلب) وعندما دافعت إقبال عن وجهة نظرها قالت:

– (عمرو بن العاص لم يقل هذا)

– (لم يقله)

– (إذا كان مدونا فهو منسوب له ظلماً)

– لماذا هذا الافتراض

لكنها تتجاوز– افتراضك:

– إذا كان عمرو بن العاص قد قال كلامه ذاك فعلاً فهو معوج التفكير، متحامل متجن.

فهذا الحوار الذي قدم بتدخلات من الشخصية الرئيسة، يكشف عن أنه خضع لتقييم وانتقاء من جانب الشخصية الرئيسة، فإقبال اكتفت بوصف هذا الكلام بالمنطق المعوج أو بنسبته خطأ إلى عمرو بن العاص، وكان المتوقع – في ذلك السياق – أن تقدم إقبال حججاً مشابهة، وهذه الحجج التي يتوقع ورودها أوردها البطل الأساسي في جزئيات أخرى من الرواية، تبرر ارتباطه واهتمامه بالشأن المصري.

وعدم الاكتمال في تقديم وجهات النظر وثيق الصلة برواية تيار الوعي، لأنها ترتبط بداخل الشخصية، شديد الخصوصية، حيث يعاين البطل أشياء متزاحمة في لحظة واحدة.

اللقطة الثالثة التي تقدمها الرواية في إطار تلك الجزئية، تقدمها من خلال البطل دون وجود الصوت المقابل، وهي صورة بعض المصريين الذين يتجمعون حول عربة الكشري بعرقهم ذي الرائحة النفاذة، إن هذه اللقطة تحيله إلى حديث مع الذات (**ماذا عن خوفو، وما الذي دعا هؤلاء إلى أن يكدحوا مدى عشرين سنة، ويبنوا قبرا للحاكم**).

فوجهة النظر المقابلة في رواية تيار الوعي نظراً لبنيتها الخاصة، لا يتم استقصاؤها بشكل لافت، ونتيجة لفعل الاختيار والانتقاء، يتم تغيبها في أجزاء من نص الرواية، يتجلى ذلك واضحاً عند الانتقال إلى الجزئية الثانية، وهي جزئية التصفية الجسدية في إطار العمل الوطني.

وتجيء إقبال من خلال الحوار المحكي، بوصفها تمثل وجهة نظر كاشفة عن توجه مباين لوجهة نظر البطل الرئيسي، نموذجاً واضحاً، وهي في تقديم وجهة نظرها في إطار جزئية التصفية الجسدية، تلح على أن التهور يتولد عن التخبط الفكري، وأن السياسة هي فن الممكن، وأن هناك فرقاً بين الفعل النضالي والاغتيال.

وفي إطار ذلك التكوين الفكري الخاص، يتشكل رأيها في سليمان الحلبي التاريخي، بقولها: (**سليمان سلك سلوكاً إرهابياً فردياً، ولكنه مع فرديته عبر عما يدور في ضمير أمة مظلومة**)، ويتجلى رأيها النهائي في قولها في مناقشة الاغتيال: (**الاغتيال اسلوب إرهابي ذو طبيعة فردية انتقامية، لا يمكن إلا أن يتسبب في عرقلة وتعطيل مسيرة الثورة، إن لم يؤد إلى إجهاضها،المتوترون هم الذين يتوجهون إلى الاغتيال، تصفية عدو فرد لا تعني تصفية العدو كطبقة**)[49].

ورأى إقبال في ذلك السياق يتفق مع رأى المنظمة، التي تنتمي إليها، وتحدد توجهها الأيديولوجي، وهي – كما تجلى من نص الرواية – تحافظ على هذا التوجه، بشكل لافت للنظر حتى أنها ضحت بحب سليمان بطل الرواية استجابة لخياراتها الأيديولوجية التي آمنت بها.

أما سليمان البطل الآني – فإنه من خلال توجهه نحو الفعل الاغتيالي – فيختلف من خلال مواقفه وقناعاته مع الرؤية السابقة، ولكنه لا يعرض توجهه من خلال المواجهة، وإنما بعد عدد كبير من الصفحات يتذكر قولها، ويقول: (واغتيال شعب بأكمله)، منتصراً في ذلك السياق لوجهة نظره، ورؤيته الخاصة، وتوجهه لإكمال فعله الاغتيالي، مهتدياً بإطار سابق من خلال سليمان الحلبي التاريخي.

الخاتمة وحصاد البحث:

وبعد، فهذا البحث كان يحاول دراسة تشكيل الأيديولوجية في رواية (النيل الطعم والرائحة) للروائي الكويتي إسماعيل فهد إسماعيل، الذي تعتبر أعماله الروائية وثيقة الصلة بهذا المنحى، وتكشف هذه الروايات عن أنه لم ينفصل عن وطنه وأفكاره الأيديولوجية وقناعاته المعرفية.

وقد تجلى لنا – في تناولنا لمصطلح الأيديولوجية – أنه مصطلح مزعج

تكتنفه دلالات عديدة، وتجذّر في سياق خاص بين الرفض والقبول، ويبدو أن ما قدمه ماركس للمصطلح من دلالة سلبية قد أثر عليه، ولكن هذا المصطلح ثبّت وجوده ودعائمه من خلال تحديد ألتوسير، الذي نفى فكرة حجب الحقيقة التي أصلها ماركس لمصطلح الأيديولوجية، فقد أشار ألتوسير إلى أن الأيديولوجيا تقدم حقيقة جديدة ومغايرة عن السياق الواقعي.

وفي مقاربة حدود وآليات تشكل الأيديولوجية في الرواية، تم التركيز على آلية (تيار الوعي) بوصفها الآلية الفاعلة في روايات إسماعيل فهد إسماعيل بشكل عام، وبرواية (النيل الطعم والرائحة) بشكل خاص، وقد أتاحت هذه الآلية للرواية أن تكشف عن العالم الداخلي للشخصية، ذلك العالم الخاص بالآمال والاحباطات شديدة الخصوصية بالشخصية الرئيسة.

وقد أثرت هذه الآلية على صورة الشخصية، وفي الكشف عن طبيعة هذه الشخصية في إطار الخلفية التي يقدمها لنا تيار الوعي، ولهذا فصورتها لا تأتي في الرواية بشكل تقليدي تراكمي، كما كان متبعاً في الروايات التي تمثل الكلاسيكية القديمة، وإنما تأتي هذه الصورة، مرتبطة بالقطع والتفتيت، لأن ظهور جزئيات كاشفة عن طبيعة الشخصية، وثيق الصلة بتيار الوعي، وعلى القارئ أن يجمع هذه الجزئيات حتى تتشكل له الصورة الخاصة بالبطل في إطار شبه كامل.

وهذه الصورة التي تتشكل تدريجياً بفعل القراءة مهمة، لأنها تجيء كاشفة ومفسرة للحدث التراتبي النامي في إطار السرد التصاعدي، الذي جاء بطيئا في الرواية إلى حد بعيد.

وقد أثرت آلية (تيار الوعي) – أيضاً – على طبيعة الراوي، فالراوي في رواية تيار الوعي له وضع خاص، وهو – في ذلك السياق – لا يتحكم في حركة المعنى بوصفه وسيطاً بين العمل والقارئ، وإنما يطل بعيدا عن السيطرة خاصة

في جزئية الخلفية الكاشفة، التي لا يستطيع أن يتدخل فيها برأيه أو بوجهة نظره، لأنها وثيقة الصلة بالبطل الأساسي، وبفوران الارتداد إلى الخلف.

أما وجوده في إطار السرد التراتبي، فقد كشف عن حالة من التداخل بين الراوي والشخصية، وكأن عدستي الرصد لديهما تحولتا إلى عدسة واحدة. وقد أتاحت آلية تيار الوعي منطلقاً جديداً للبطل لكي يعاين ويقدم فكرته الأساسية الخاصة، بأن لكل عصر سليمانه، فالنص شكل في لحظة واحدة نماذج وأنماطاً متشابهة، بالرغم من الفوراق الزمنية بين هذه الأنماط، النمط الأول سليمان الحلبي التاريخي، النمط الثاني سليمان الحلبي الآني (بطل الرواية)، الثالث سليمان المستقبل .

وقد مكنت آلية (تيار الوعي) البطل الأساسي في الرواية من معاينة نسقين، أحدهما يتساوق معه، وإن لم يعلن انتماءه إليه، والآخر المسيطر يظهر تبرمه منه، ويحاول أن يقضي على مشروعية وجوده من خلال فعله الاغتيالي.

وفي تناول البحث للأيديولوجية في الرواية تم التركيز على سمات البطل، التي تجلت في إطار الخلفية الكاشفة، وقد ظهر لنا مجموعة من السمات، مثل القلق الوجودي، الذي كان يدعوه في بعض الأحيان للانتحار، ذلك القلق يفتح الباب لمعاينة القلق الخاص بتكوين الشخصية الذاتي، وحاجتها – في أغلب الأوقات – إلى مسيطر يوجه فعلها.

بالإضافة إلى الفشل على جميع المستويات في التواصل مع الآخرين، وتجلى ذلك الفشل في نسق التواصل مع المرأة، وفي نسق الانضمام للمنظمات السياسية، التي ظهرت بشكلها اللافت في وطنه وفي إطار إظهار هذه السمة تتجلى جزئيات من تكوينه، مثل التهور، وفهمه المتسرع للأمور، واختياره التصفية الجسدية بوصفها اختياراً أساسياً، بعيداً عن السياسية التي ترى أن السياسة هي فن الممكن.

ويجيء قلق الهوية، بوصفه السمة الفاعلة في تكوين البطل، وفي إطار هذه السمة، يأتي الفعل الاغتيالي – من وجهة نظر البطل – مبرراً، لأن الشخصية المراد اغتيالها، شكلت – من خلال تصالحها مع الآخر – واقعاً جديداً، يرفضه البطل، وترفضه شريحة ينتمي إليها.

أما في جزئية الأنماط المتشابهة فقد كشفت الرواية – انطلاقاً من فكرها الخاص – عن أن الزمن يعيد نفسه، من خلال استمرار (كليبر) على نحو خاص في تشكيل جديد، وهذا الاستمرار يرافقه – بالضرورة – وجود خاص لسليمان، وقد عرضت الرواية لسليمان الأول التاريخي وسليمان الحلبي، الآني، بطل الرواية، وأثبتت – بشكل يكاد يكون لتعمداً – تشابهاً في جزئيات عديدة، بين سليمان القديم وسليمان الآني، وهذا التشابهات المقصود منها – أيديولوجيا – يرتبط بإكمال عناصر المشابهة بين المقتول القديم والمقتول الآني، ولهذا نجد الرواية في ارتباطها بنصوص قديمة، حملت إلينا قصة سليمان التاريخي، تحتفي بالنص المسرحي، لأن النص المسرح لا يقدم واقعاً، وإنما يقدم واقعاً فنياً، ويسدل على سليمان التاريخي سمات البطولة، ويدفع عنه صفة الإرهاب.

والرواية – في إطار فكرتها الأيديولوجية الأساسية الخاصة بأن لكل زمن سليمانه – تجهز سليمان الجديد، من خلال تأطيره ووضعه في سياق خاص، يجعله قادراً على الفعل بعد ذلك.

وفي جزئية المقارنة بين نسقين، نسق قديم يتساوق معه البطل، ونسق آني يأنف منه، يترك البطل الحديث للشخصيات الأخرى، لكي تشير إلى قبول القديم ورفض الآني، وذلك لمحاولة إقناعنا بمشروعية فكرته الخاصة، وهي جزئية مهمة في إبداع إسماعيل فهد إسماعيل، فهو لا يثقل الشخصية الرئيسة، بآراء تبدو وكأنها مغايرة للسائد، وإنما يقدمها في إطار يكشف عن مشروعيتها من خلال أقوال الآخرين.

وفي جزئية وجهتي النظر، الخاصة بالبطل الأساسي، وبالشخصية المقابلة، تجلى لنا أن وجهة النظر المقدمة للشخصية المقابلة، تخضع – بالضرورة نظرًا لطبيعة آلية تيار الوعي – للتقييم وللقطع والبتر، ومن ثم فهي لا تظهر بشكل كامل ونهائي بل تتعرض في بعض الأحيان للتغييب، وكأن البطل الأساسي، يريد فقط مساءلة وعيه وامتحانه في مقابل وعي آخر، ولكن هذا الوعي المباين، لا يغير في وجهة نظر البطل، من خلال سعيه في مشروعه الاغتيالي، مقلداً في ذلك الإطار نسقاً سابقاً.

الهوامش والتعليقات

1) Ho, Kavnai, Vick: *Ideology of the Novel of J.M Coetzee*, Hong Kong University, 2004, P .6
2) Ho, Kavnai, Vick: *Ibid*, P.6
3) Terry Eagleton: *Ideology an Introduction*, p.3
4) Ho, Kavnai, Vick: *Ibid*, P.14
5) Hans Puehret Mayer: *Critical Realism, Cultural Studies and Althusserion Ideology*. Paper Prepared for Conference (Debating Realism, 17-19 August 2001, p.4.
6) **جمال حمداوي: مدخل إلى البنيوية التكوينية، موقعه.**
7) **إسماعيل فهد إسماعيل: النيل الطعم والرائحة، دار الآداب بيروت ط** 1، 1998.
8) **نبيل سليمان: جماليات وشواغل روائية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق** 2003**ص.**102
9) Susan Snider Lanse: Fiction Of Authority: Women Writers and Narrative Voice, p.5.
10) Michael Gardiner: The Dialogies of Critique M.M.Bakhtin and the Theory of Ideology, Routledge, p.10 .
11) **فرانك أوكونور: الصوت المنفرد، ترجمة محمود الربيعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص** 275.
12) Jonathan Tones: Hidden Voices, Language and Ideology In The Philosophy of Language of Eighteenth Century and Mary Sherleg`s Frankenstein, Textual Practice, 19, (3), 2005, p.268.
13) **محمود غنايم : تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، دار الجيل، بيروت، دار الهدى، مصر، ط** 2، 1993، **ص**9 .
14) **روبرت همفري: تيار الوعي، ترجمة محمود الربيعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص** 11.
15) **محمود غنايم: السابق، ص** 21.
16) **محمود غنايم: السابق، ص** 29.

17) صلاح فضل: البنائية في النقد الأدبي، ص 442.

18) ميشال بوتور: استخدام الضمائر في الرواية، مجلة الثقافة الأجنبية، دار الشؤون الثقافية بغداد، عدد (1)، 1999، ص 57.

19) إسماعيل فهد إسماعيل: السابق، ص 29.

20) إسماعيل فهد إسماعيل: السابق، ص 32.

21) محمود غنايم: السابق، ص 95.

22) إسماعيل فهد إسماعيل:السابق، الرواية، ص 9.

23) محمود غنايم: السابق، ص41.

٤2) محمود غنايم: السابق، ص 300.

25) W.J.Lilly Man: *Interior Monologue in James Joyce and Ottoludi*, Comparative Literature, vol.23, No1, 1971, P.47.

26) David Middleton: *Tony Morrison's Fiction,* P.12.

27) إسماعيل فهد إسماعيل: السابق، ص 29.

28) إسماعيل فهد إسماعيل: السابق، ص 29.

29) إسماعيل فهد إسماعيل: السابق، ص 194.

30) إسماعيل فهد إسماعيل: السابق، ص 54.

31) إسماعيل فهد إسماعيل: السابق، ص 52.

32) إسماعيل فهد إسماعيل: السابق، ص 195.

33) إسماعيل فهد إسماعيل: السابق، ص 30.

34) F Tsimb A Eva: Historical Context in Literary Work, Russian Studies in Literature, Vol 43, No1, winter 2006-2007, p.7 .

35) إسماعيل فهد إسماعيل: السابق، ص 177.

36) إسماعيل فهد إسماعيل: السابق، ص 192.

*) سيتم تناول جوانب هذه المجادلة بشأن سليمان الحلبي التاريخي، وجزئيات أخرى

بالضرورة، في جزئية أخرى قادمة، ترتبط بمعاينة ومقاربة وجهات النظر المتباينة.

37) إسماعيل فهد إسماعيل: السابق، ص 179.

38) إسماعيل فهد إسماعيل: السابق، ص 85.

39) إسماعيل فهد إسماعيل: السابق، ص 14.

**) أحد قوات حرس الحدود، الذي قام بقتل تسعة من الإسرائيليين، واختلفت وسائل الإعلام لحظتها في تبرير فعله، وقد أعلنت السلطات المصرية عن انتحاره بالسجن.

40) إسماعيل فهد إسماعيل: السابق، ص 166.

41) إسماعيل فهد إسماعيل: السابق، ص 150.

42) إسماعيل فهد إسماعيل: السابق، ص 100.

43) إسماعيل فهد إسماعيل: السابق، ص 68.

44) إسماعيل فهد إسماعيل: السابق، ص 29.

45) إسماعيل فهد إسماعيل: السابق، ص 9.

46) إسماعيل فهد إسماعيل: السابق، ص 252.

(***) هناك مصطلحات عديدة قدمت في ذلك المجال، منها زاوية الرؤية، التبئير، حصر المجال، التحفيز، وهي كلها مصطلحات قد يكون بينها اختلافات، ولكن تظل هناك نواة دلالية تجمعها، وهي الاهتمام بالرؤى الفكرية ودورها في تشكيل العمل الروائي.

47) David Middleton: Ibid, P.11.

48) حميد لحمداني: النقد الروائي والأيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1999، ص 32.

49) إسماعيل فهد إسماعيل: السابق، ص 120.

* * *

مأساة الرفض
الخطاب المضاد للإبداع الروائي

علـي الشــدوي

1 - مدخـــل:

هنـاك خصـوم لأنواع مـعينـة مـن الإبداع. هـذا الإبداع سـمـاه أحـد الباحثين «الصحوة الروائية» ونعته بـ «خطاب الواقع الجديد»[1]. من المفيد أن نصغي إلى هؤلاء الخصوم حين يتوجهون إلى الناس بالنصح؛ لكي يتخلوا عن قراءة هذا الإبداع. إن «أطباء الشعب»[2] ينبذون هذا النوع من الإبداع، حتى أضحى من واجب من يبرر هذا الإبداع وقراءته؛ أن يبين الأصول المعرفية والأيديولوجية لخطاب هؤلاء الذين يريدون ألا يُنشر هذا النوع من الإبداع، وألا يُقرأ.

هذا السياق المعرفي هو ما سأركز عليه هنا؛ فمن خلال متابعتي لما يُنشر من مقالات وكتب تذم هذا الخطاب الجديد عن الواقع، وتطعن في جدواه المعرفية، ألمس الحاجة إلى تأمل ذلك الخطاب، والمزيد من الجهد فيما يتعلق بهذا الجانب، فإذا كان هذا الخطاب الرافض يتزايد باستمرار، فإن النقد الذي يفترض تأمله وتحليله مايزال غائباً.

علامات ج 69 ، مج 18 ، جمادى الأولى 1430هـ – مايو 2009
علامات

ومن كل الخطابات الرافضة للإبداع لابد أن يكون ذلك الذي يقف ضد خطاب الرواية عن الواقع هو الأكثر أهمية. لماذا؟ لأننا في زمن يُعبر عنه بـ«بزمن الرواية»، ولأن هناك ارتباطاً وثيقاً بين كتابة الرواية وبين الظروف التي يعيش فيها مجتمعنا، ولأن الرواية عادة ما تحكي وتمثل تجربة حياة غنية بالمكونات، متنوعة التعبيرات والموضوعات، حد أن كل الخطابات يمكن أن تتقاطع وتتجاور وتتحاور فيها، بل ربما في مشهد من مشاهدها[3]. وأخيراً لأن الرواية جزء من ثقافة المجتمع، وهي كالثقافة مكونة من خطابها، تعيها الذاكرة الجماعية، وعلى كل واحد في المجتمع أن يحدد موقفه وموقعه من تلك الخطابات[4].

2 – مقدمـة:

لقد عنونت هذه المقالة بـ «مأساة الرفض»[5]. تعني مأساة الرفض: حالة ذهنية تعبر عن أوضاع تعانيها بعض المجموعات البشرية، وهي تواجه تنامي انفلات السلطة الاجتماعية التي تملكها. تعترف هذه المجموعات البشرية بالتطورات، وتعترف بعجزها عن إيقافها، وما يمكنها فعله هو أن تفرض تصوراتها وشروطها؛ لتقبل أي إنتاج أدبي جديد لكي يحظى برضاها.

الكتاب الذي سأشتغل عليه بوصفه نموذجاً لهذا الخطاب الرافض هو كتاب «من عبث الرواية نظرات في واقع الرواية السعودية»[6]. إن مما له دلالة أن يصدر هذا الكتاب ضمن حملة أطلق عليها «حملة الفضيلة»، وأن يصدر عن مؤسسة رسمية عالمية هي «رابطة العالم الإسلامي»، وأن يتبنى نشره مركز دراساتها المهتم أصلاً بإعمار المجتمعات العربية والإسلامية وتنميتها.

كل هذه المعطيات الرسمية، تخول هذا الكتاب إلى أن يكون خطاباً رسمياً مضاداً لخطاب الرواية عن الواقع. ليس خطاب الرواية السعودي

فحسب، كما هو في عنوان الكتاب الفرعي، إنما أيضاً الخطاب الروائي في العالمين العربي والإسلامي(7).

هناك علامات بارزة تكشف سر هذا الكتاب الرسمي. فحرف الجر (مِنْ) في عنوان الكتاب يعني التبعيض؛ مما يشير إلى كل لم يُرصد، وما ذُكر من العبث في هذا الكتاب هو جزء من عبث أكبر يشير إليه هذا البعض الذي رُصد(8). كما أن المصدر (عَبَثْ) يشير إلى اللعب والخلط الذي لا فائدة منه(9).

من هذا المنظور؛ فعنوان الكتاب «من عبث الرواية» يعلن أن هذا الخطاب السردي الإبداعي عن الواقع (الرواية) لعب ولهو لا فائدة ترجى من تأليفه ونشره، وبالتالي لا يستحق القراءة. يترتب على هذا أن تصبح قراءة الرواية، من باب تضييع الوقت وهدره. فقراءتها تضعف روح الأمة، وتذبل الهوية. إن عمل القارئ اليومي من هذا المنظور يلزم أن يتركز على قراءة كتب ذات فائدة لن تكون الرواية جزءاً منها؛ وبهذه الكيفية ينشغل الإنسان بما يعتبره الكتاب «نافعاً».

يحتقر الكتاب الرواية، ويرفض إعطاءها أي صفة جمالية، ويعتبرها نوعاً أدبياً يفتقر لأي بناء خاص وأصيل، ويتقبلها على أنها شكل معاصر للدعاية الأخلاقية المنحرفة للغرب، جرد الكتاب الرواية من أي أهمية أدبية، وجعلها مجرد وسيلة للإبلاغ عن انحرافات خلقية وعقدية. وفوق هذا نظر إليها على أنها نوع أدبي دخيل حملته إلينا موجة التغريب. لم ينظر الكتاب إلى الرواية من حيث إنها فن أدبي، بل نظر إليها من حيث هي تقدم قيم الآخر (الغرب) وثقافته المتعارضة أصلاً من وجهة نظر الكتاب مع قيمنا وثقافتنا.

بناء على ما سبق فإن ما سأهتم به هنا، وأنا أتأمل هذا الكتاب، هو السؤال الرئيس التالي: ما الأصول المعرفية والأيديولوجية التي تشكل خلفية

كتاب مثل هذا؟. وفيما أنا أجيب سأعرف، ولو بصورة غير مباشرة، الطريقة التي يدرك بها مؤلف هذا الكتاب الرواية، والطريقة التي بها يفكر ويفهم؛ ذلك أن لطريقة فهمه جذوراً معرفية تتعلق بكيفية تفكيره لكي «يشرعن» إدعاءاته بمعرفة «حقيقة» خطرها على المجتمع.

3 - تحديدات ضرورية:

1-3: أعني بالأصول المعرفية شبكة المسلمات التي تشكل خلفية الإنسان المعرفية. حين يتصرف الإنسان، أو يفكر، أو يتحدث، فهو يسلم بوجود «شبكة من الأحكام»[10] يمكن أن توصف بأنها نظرية؛ لأن مسلماته تسبق نظرياته. بناء على ذلك يُقصد بالأصول المعرفية هنا مسلمات مؤلف الكتاب؛ ليست تصوراته وفرضياته وآراؤه، فحسب، بل ما يمكن أن أسميه خلفية فكره.

2-3: أما الأصول الأيديولوجية فأعني بها خلفية فكر المؤلف التي يستخدمها اجتماعياً. هناك فرق بين المعرفة وبين الأيديولوجيا[11]، وما يترتب عليهما من فرق بين الوظيفة المعرفية وبين الوظيفة المجتمعية. تتميز الأيديولوجيا بأن وظيفتها العملية المجتمعية تفوق من حيث الأهمية وظيفتها النظرية (الوظيفة المعرفية). بناء على ذلك يُقصد بالأصول الأيديولوجية هنا مسلمات المؤلف، أي خلفية فكره التي يستخدمها اجتماعياً لتعبر عن إرادة أو أمل أو حنين.

3-3: حينما أركز على مؤلف هذا الكتاب، فإني أفعل ذلك لكونه عينة لمجموعات بشرية تملك رصيداً متراكماً من الأفكار والمفاهيم، تتبلور في أذهانهم، وتشكل استجاباتهم. وهي أفكار ومفاهيم يمارسونها بكل ثقة، ويؤمنون بها من غير أدنى شك، ويتقبلونها كحقائق ذات طبيعة فكرية مطلقة. بناء على ذلك، فإن ما أهدف إليه هو أن أتأمل من خلال هذا المؤلف مواقف هذه الجماعات العقلية، أفكارها ومفاهيمها، ووجهة نظرها عن الرواية التي تؤثر في استجابتها لهذا النوع السردي.

4 - المفاهيم المهيمنة على الكتاب:

بفضل الفكر الحديث أصبحنا نعي أن أي منظومة فكرية تنتقي وتعين مفاهيمها المركزية. وما إن تفعل حتى تقوم بحركة مزدوجة: تقصي المفاهيم المضادة، وتختار مفاهيم أخرى بهدف دمجها، وفي هذا الكتاب مفاهيم مهيمنة تبعد مفاهيم أخرى خارج الخطاب.

4-1: المجتمع في مقابل الفرد:

يتخلل الكتاب مفهوم مهيمن لا يولي اهتماماً لتعبير الفرد، وطرافة تجربته (الرواية) بقدر الاهتمام بمساهمة الكاتب المنتمي إلى جماعة. لهذا المفهوم علاقة بالفرد الذي يقابل الجماعة؛ فالمؤلف لا يرى الإنسان إلا في انتمائه إلى جماعة، ولا يراه في فرديته. وقد ترتب على هذا أن الفرد يلزم أن ينخرط في جماعة، وأن أي تعبير يصدر عنه يلزم أن يلبي وظيفة جماعية. وفق هذا المفهوم الأدبي المسيطر لابد أن تُرفض الرواية التي لا تلبي وظيفة جماعية واجتماعية. تنشأ الرواية، وتستجيب، وتتطور، إذا بدأ الفرد يشعر بنفسه فرداً أكثر مما يشعر بنفسه عضواً في جماعة ساكنة، أو مجتمع ساكن، عليه واجبات، وله خصائص وهبها منذ الولادة، تنشأ حين يبدأ الفرد في التفكير على وفق مصالحه الشخصية، أكثر مما يفكر بالمصالح الجماعية والاجتماعية؛ ما يمنح الفرد شيئاً ما يخفيه، وهذا ما ينسف فكرة الجماعة والإجماع. ليس هذا فحسب، بل ترتب على هذا المفهوم المهيمن أن نظر مؤلف الكتاب إلى الروائي على أنه مصلح اجتماعي وأخلاقي، وأن التزامه الرئيس يكمن في إنتاج عمل يجسد دعوته إلى الإصلاح والأخلاق. لا يريد المؤلف من الروائي أن ينظر إلى نفسه على أنه فنان يطمح إلى كتابة عمل أدبي، وهو لا يبالي بما يجعل من الرواية عملاً أدبياً وجمالياً؛ فهو يعترف في الكتاب بأنه لا يدير بالاً لجماليات الرواية[12] لأن الأهم من وجهة نظره هو أن يجد فيها أفكاراً ورؤى تتفق مع الجماعة والمجتمع.

يتضح هذا من البديل الذي يقترحه: رواية «توجه» و«ترد» و«تعالج» و«تطرح»(13) وكما نلاحظ فهذه الأفعال «الأدائية» تشير إلى تصور متعلق بوظيفة الرواية. فالرواية يلزم أن تنخرط في وظيفة اجتماعية إصلاحية وتوجيهية، وهو تصور يذكرنا بالتصور القديم لوظيفة الخرافة. لم يحدث شيء سوى أن الحيوانات تحولت إلى بشر، والحكيم تحول إلى روائي، بينما بقي القراء مثلما هم جمهور يتكون في أغلبه من النساء وعامة الناس ودهمائهم؛ لذا يجب أن تعرض عليهم رسالة التوجيه والإصلاح مغلفة بالسرد كي تسترعي انتباههم.

2-4: التاريخ ذو الطابع الإلهي مقابل التاريخ ذي الطابع البشري:

بات معروفاً الآن أن الرواية تقاوم الوقائع والأشياء والأفكار والمثل، وتتناول الإنسان والمجتمعات الإنسانية. تعرف أن المجتمعات تدخل التاريخ، وتفهم أن المجتمعات تعيش تاريخاً هي صنعته، وتلاحظ أن التاريخ البشري مصنوع من قبل البشر أنفسهم، أو على الأقل صنعه بعض المجموعات البشرية. يربك هذا التصور الإدراك الأيديولوجي للتاريخ الذي يتطابق مع أفكار الطبقة الحاكمة ومع منطقها، والذي يتطابق بدوره مع إدراك هؤلاء الرافضين للخطاب الروائي.

يسيطر مفهوم التاريخ من حيث كونه ذا طبيعة بشرية على الكتاب، ويرتبط فيه التاريخ ارتباطاً وثيقاً بالدين، ولكي تبقى هذه الصلة بين التاريخ وبين الدين لابد أن يختار الروائيون وقائع تبقى في ذاكرة الأجيال؛ لكي تعتبر وتتعظ.

لذلك يجب على الروائيين أن يختاروا موضوعات معطاة من قبل التاريخ، وأن تكون تلك الموضوعات مشربة بروح الدين، وأن ترزح تحت إيحاء يبث الحياة في رواياتهم، إيحاء يؤكد باستمرار القدر الإلهي الذي

اختار المجتمع الإسلامي ليكون خير المجتمعات، وأفضل وسيلة لإعلان هذا هو كتابة هذا المجتمع الإسلامي. يترتب على هذا أن يجعل الروائيون رواياتهم تاريخاً للمجتمع الإسلامي، وفي هذا المشروع التاريخي تبقى مصادره النصية حاضرة، في تعبيراتها[14]، وفي مفهومها للتدخل الإلهي الذي يغير مجرى الأشياء في كل لحظة. ففي النصوص المؤسسة للمجتمع الإسلامي طاقة متفردة تذكي النشاط الروائي، فتجعل منه رواية ذات طابع خاص (الرواية الإسلامية).

3-4: المجتمع في صورة مشكلة أخلاقية مقابل المجتمع في صورة مشكلة اجتماعية:

ما يميز المجتمعات البشرية عن التجمعات الحيوانية ليس القدرة على الكلام، ولا لأن البشر يستطيعون أن يحلوا مسائل رياضية معقدة. ما يميزها هو امتثالها لمجموعة من المعتقدات التي تحكم سلوك الأفراد. ولا نستطيع أن نتصور ثقافة مجتمع بشري من غير أن يوجد فيها فكرة الصواب والخطأ، والحفاظ على الشرف، العبادة، والمحافظة على الوعود.

يعني الواقع بوصفه مشكلة أخلاقية أن كل شرور المجتمع وآثامه ورذائله وممارساته غير اللائقة من وجهة نظر المجتمع (فكرة الخطأ) يلزم أن تظل مستورة ومنسية، ومن غير المناسب التعبير عنها. بثور ودمامل يلزم أن تظل تحت جلده. أما تصور الواقع بوصفه مشكلة اجتماعية فيعني أن تلك الشرور والآثام طبيعية في حياة أي مجتمع. بثور ودمامل تصل إلى مراحلها الأخيرة. تتقيح لكي تنفجر. في ذات يوم، وفي لحظة ما، يظهر كل شيء؛ لذلك يلزم أن يُعبر عنها.

4-4: الأسلوب السامي مقابل الأسلوب الوضيع:

إن تجليات الواقع بوصفه مشكلة أخلاقية تظهر في الأسلوب الذي تُكتب به الرواية (الأسلوب السامي) وهو في عرف مؤلف الكتاب يتجلى في[15] اللفظة المهذبة، والعفيفة، والتصوير البريء، والإشارة اللطيفة

المحتشمة، التي لا تمس مقام الحياء والأدب، والكلام اللطيف العابر، واللون الرفيع من البيان.

إن الأمر لا يتعلق بلغة الرواية فحسب، بل أيضاً بالروائي؛ فالروائي يلزم أن يتصف بالذوق الرفيع والأدب الراقي. الروائي ذو الأصل النبيل، والذي تلقى تربية حسنة يترفع عن الابتذال في الكتابة الروائية. إن كل إناء بما فيه ينضح[16]. من وجهة نظره إذا رأى القارئ الروائي شغوفاً بالبذاءة، مولعاً بصور الفجور، مفتوناً بكل قبيحة ورذيلة (الأسلوب الوضيع)، فليعلم القارئ أن الروائي قد نضح بما فيه، وإنه وقع على شاكلته؛ فالطيور على أشكالها تقع.

5-4: الفهم الحرفي في مقابل التأويل:

تولد القراءة الحرفية فهماً حرفياً للمقروء بالتقاط المعنى الحرفي الرئيس للكلمات والجمل، ويتطلب مثل هذا الفهم الحرفي مهارات قرائية دنيا، كالتعرف على دلالة الكلمات، والبحث عن التفاصيل التي يمكن تذكرها، والتقاط الفكرة التي صرح بها المقروء، وهي كما نرى مهارات لا تساعد القارئ على قراءة نص معقد كالرواية.

هناك عادات قرائية، واستراتيجيات قرائية تتعلق بقراءة العمل الروائي لا يعرفها مؤلف الكتاب، فمعرفته باللغة العربية، وتبحره في الدين، وخبرته بالعالم الذي نعيش فيه، لا تكفي لجعله قارئاً مدركاً للعمل الروائي. إن قارئاً قرأ قدراً كبيراً من الروايات، لهو أكثر استعداداً لأن يفهم رواية من الشخص الذي لم يقرأ أي رواية، أو لم يقرأ كثيراً في هذا النوع الأدبي، هذه مسلمة من الدراسات النقدية الحديثة المتعلقة بالقارئ، وبناء عليها فمؤلف الكتاب أقل استعداداً لأن يتعاون أو يدرك الروايات التي رصدها في مؤلفه.

ليس هذا تبكيتاً لمؤلف الكتاب، ولا لأنه لا يفهم، أو لا يدرك، أو لقصور في لغته، أو فهمه، بل لابتعاده عن الرواية من حيث هي نوع أدبي، وما ذكره

في الفقرة التي خصصها لما أسماه «عدم تحمل التبعات، وسهولة التملص[17] تثبت بما لا يدع مجالاً للشك أنه قارئ غير خبير، أو مدرب على قراءة هذا النوع الأدبي».

إن تجربة القارئ في قراءة الرواية، وفكرته عن الرواية، من حيث هي نوع سردي، وفكرته عما يمكن أن يفعله الروائي وهو يكتب، هما ما يمكن القارئ من قراءة الرواية من غير أي تحيز. واستشهاد المؤلف بنماذج من العبارات[18]، وتحديده دلالتها، يشير إلى أن خبرته في قراءة هذا النوع الأدبي قليلة، وفكرته عن الكيفية التي تكتب بها الرواية ضعيفة، لذلك وجدناه يتوقف عند معاني الجمل، لا معاني العمل، أي أنه يتوقف عند المعنى اللساني للرواية، ولا يتعداه إلى المعنى الأدبي.

6-4: معنى المؤلف مقابل معنى القارئ:

من المهم أن نميز هنا بين الطريقة التي يبني فيها القارئ المعنى، وبين طرق أخرى يتحول فيها إلى وعاء يملأ من قبل طبقة (نقاد، وعاظ، مذكرين) أو أن يتحول إلى خادم يبحث عن معنى المؤلف أو النص، وحركات الإصلاح النظرية التي ظهرت في أوائل السبعينيات (الاتجاهات المتعلقة بالقارئ)، كانت محاولة للتخلص من سلطة طبقة أو مؤلف أو نص، من خلال تقديم مفاهيم تعرف القارئ بأن المعنى لا يكتشف كما يكتشف البترول، بل يكون ويبنى كما تبنى الأهرامات.

يكشف لنا معجم النعوت التي وصف بها المؤلف الروائيين (كتبة السوء، الشغف بالبذاءة، الولع بالفجور، الفتنة بالقبيح، استرواح ذكر الفواحش، تآلف أخبار المجون، مرضى القلوب)[19]، والأفعال التي تحدد أهدافهم (يثبت، يعلن، يريد، يهزأ، يمرر،...) أن مفهوم معنى المؤلف يسيطر عليه. يترتب على هذا أن تصوره لطبيعة المعنى أنه ثابت ولا يتغير، وأن هناك

معنى واحداً على غرار «حقيقة واحدة»، وأن المعرفة ثابتة، ولا تتغير في ضوء ما يستجد.

خاتمـــــة:

إذا كان لي أن أستل مما قلته إلى الآن خاتمة لهذه المقالة، فستكون المعتقدات القرائية. أعني الرصيد المتراكم من الأفكار والمفاهيم، تبلورت في ذهن المؤلف من كل المفاهيم السابقة (الإجماع، التاريخ ذي الطابع الإلهي، الواقع في صورة مشكلة أخلاقية، الأسلوب السامي، الفهم الحرفي، معنى المؤلف) وشكلت استجاباته، وخلفية فكره، ومارسها بكل ثقة، وآمن بها من غير أدنى شك، وتقبلها كحقائق ذات طبيعة فكرية مطلقة وهو يقرأ الروايات التي رصدها. إنها موقف المؤلف العقلي من حيث هو قارئ، أفكاره ومفاهيمه، أو وجهة نظره عن الرواية التي تؤثر في استجابته لهذا النوع السردي، أي ما يولد عادات وسلوكات نحو قراءة الرواية. إن المعتقدات القرائية ليست مجرد أفكار ومفاهيم، لكنها أيضاً «كائنات» فكرية تتمتع بقوى الحياة، ولديها من القوة ما يجعلها تستحوذ على القارئ.

يمكن أن أستشف من قراءة الكتاب مجموعة معتقدات قرائية تجلت في اتسام المؤلف بعادات وسلوكات غير إيجابية تجاه قراءة هذه الروايات، مما جعلها لا تحظى بالقبول من حيث هي نوع أدبي. من وجهة نظره، تُنسج مثل هذه الروايات من أوهام المؤلفين، وهي مبتذلة وغير محترمة، تعيش على التافه ومخالفة المألوف. خطر على الذوق والأخلاق العامة. لا علاقة لها بالحياة التي نعيشها، ودعمها بالنشر والإعلام جزء من استراتيجية لتفكيك قيم المجتمع الإسلامي، وإذا كان لابد من الرواية، فيلزم أن تخدم الدين، وأن تتقيد بقيمه.

لقد ترتب على هذه المعتقدات القرائية أن سرد المؤلف قائمة بما أطلق

عليه أوجه «الانحراف» في هذه الروايات. هذه القائمة تترجم معتقداته القرائية، مثل: تشويه الرواية الواقع، وضرب الأصول الدينية، ومهاجمة أحكام الدين، وعبثية الحياة وتناقضاتها، والمظاهر الشركية المنتشرة في الانحرافات العقدية، والاستهزاء بالشرع، والاستخفاف بالسنة النبوية، والأفكار التي تتضمنها من عقيدة الولاء والبراء، والموقف من الكفار، وتشويه مفهوم الجهاد، والموقف الذي تتخذه الروايات من العلمانية والعلمانيين، وحكم الموسيقى، وما يشيع فيها من انحلال خلقي، والتهجم على قيم المجتمع، والتغرير بالمرأة والعبث بقضاياها كالحجاب والاختلاط والعلاقات الجنسية قبل الزواج، والسفر بلا محرم وولاية الرجل وقوامته، وقيادتها للسيارة، ومهاجمة أهل الخير والمجتهدين، ومهاجمة التيار الإسلامي والمؤسسات الدينية الرسمية وغير الرسمية.

الهوامش

1) الزهراني، معجب (2007)، هذه الصحوة الروائية هي خطاب الواقع الجديد. ثقافة الخميس. جريدة الرياض. الخميس: 12 يوليو 2007، الموافق: 27 جمادى الآخرة 1428هـ.
2) التسمية (أطباء الشعب) تسمية مستعارة من الفيلسوف الألماني فريدريك نيتشه. وردت التسمية في سياق حديثه عن خصوم الفلسفة في المجتمع الألماني. يقول: «إن أطباء الشعب ينبذون الفلسفة». ينظر: نيتشه، فريدريك (2005). الفلسفة في العصر المأساوي الإغريقي. ترجمة: القش، سهيل. بيروت: مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. الطبعة الثالثة، ص 38.
3) الزهراني، معجب بن سعيد (بدون تاريخ) رؤى مختلفة ورؤى جديدة، مقاربة حوارية لنماذج من الرواية النسائية في منطقة الخليج (دراسة لم تنشر).
4) برادة، محمد (1987) مقدمة كتاب: الخطاب الروائي لباختين. القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ص 10.
5) نقلاً عن: حافظ، صبري (2002)، تكوين الخطاب السردي العربي، ترجمة: بوحسن، أحمد، الدار البيضاء: دار القرويين. ص 43.
6) العجيري، عبدالله بن صالح (2008). من عبث الرواية، نظرات في واقع الرواية السعودية. تقديم: الشويقي، بندر بن عبدالله. الرياض: رابطة العالم الإسلامي. المؤسسة العالمية للإعمار والتنمية. مركز الدراسات.

7) يستشهد المؤلف بروايات كـ «أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ، ورواية «وليمة لأعشاب البحر» لحيدر حيدر. نموذجين لتمرير الأفكار والآراء التي نعتها بـ «المريضة»، ص 14.
8) يقول المؤلف: «وما تراه في هذه الأوراق لا يعدو أن يرسم خطوطاً عريضة لما تقدمه هذه الروايات من أطروحات فكرية ودينية وخلقية منحرفة. ولن ترى فيها الصورة الكاملة لما عليه واقع الحال. ذلك أنك واقف على نقول ونماذج مختارة لا تغطي الصورة بتفاصيلها القبيحة؛ إذ هذا هو الممكن في مثل هذه الدراسة المحدودة المختصرة. وإلا فإن ما حوته هذه الروايات من السوء في صورتها الكاملة فوق ما هو موصوف في هذه العجالة» (ص 18).
9) مصطفى، إبراهيم وآخرون (دون تاريخ). المعجم الوسيط. استانبول: المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع. الجذر اللغوي (عبث).
10) ينظر: سيرل، جون (2007). العقل، مدخل موجز، ترجمة: متياس، ميشيل حنا. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، عدد 343. ص 7.
11) يفرق (ألتوسير) بين العلم وبين الأيديولوجيا. يقول: «فلنقل إن الأيديولوجيا باعتبارها نسقاً من التمثلات تتميز عن العلم من حيث إن وظيفتها العملية المجتمعية تفوق من حيث الأهمية وظيفتها النظرية (وظيفتها المعرفية). ينظر: سبيلا، محمد وبنعبدالعالي، عبدالسلام (2001). الفلسفة الحديثة، نصوص مختارة، الدار البيضاء وبيروت/ إفريقيا الشرق، ص 133.
12) يقول المؤلف: «لست معنياً هنا ببيان المستوى الفني لهذه الروايات، أو بنيتها الأدبية، أو بنائها اللغوي، أو حبكتها القصصية، فذاك باب آخر له أهله، وإن كنت أرى جلها غير جدير بالعناية والاهتمام (ص 18-19).
13) يقول المؤلف: «أقصد لوناً من الروايات الموجه، التي يراد منها تصدير الأفكار، وطرح الرؤى، وتقرير الحقائق، والرد على المبطلين، ومعالجة الواقع» (ص 139).
14) يقول المؤلف: «نعم... للإنسان رغبات آثمة، ولحظات ضعف تغلبه فيها نفسه، ولولا ذاك لما كان إنساناً، لكن حين يعرض الروائي لوصف تلك اللحظات، فليس بالضرورة أن تنزل ألفاظه، وتسفل عباراته، وتنحط كلماته. فاللفظة العفيفة قادرة على وصف مواقف السوء، دون مساس بمقام الحياء والأدب. ألم يصور القرآن رغبات امرأة العزيز... ألم يصور القرآن فحش وشذوذ قوم لوط... (ص 11-12).
15) ص 11، 12.
16) ص 11.
17) ص 25.
18) ص 133.
19) ما ذكرته مجرد أمثلة ليس إلا. الكتاب يطفح بمعجم النعوت التي يوزعها المؤلف على الروائيين: ينظر: ص 11، 12، 13، 17، وكذلك مقدم الكتاب. ينظر ص 6، حيث احتوت على أكثر من 12 نعتاً.

* * *

رواية «ساق الغراب»: تعاضد السرد بين الحس الحنيني والتموضع الشعري

محمد الحــرز

تحويل الذاكرة التاريخية إلى عمل روائي، وهو تحويل لا يشترط فقط امتلاك أدوات المؤرخ المحترف، أو الخبرة في امتلاك الوعي التاريخي بالوثائق والسجلات، أو القدرة على تلمس مكونات التراث المحكي والأسطوري بما يتلاءم والتوظيف الروائي، وإنما الأكثر أهمية، أيضاً، هو امتلاك الحس الناستولوجي (الحنيني) الذي يشد مفاصل العمل إلى هذه الذاكرة من العمق. ليس ذلك الحس الذي ينصرف مفهومه إلى عقدة الحنين إلى الماضي والانحباس فيه، وإنما ما نعنيه هنا ونحاول افتراضه هو ذلك الحس الذي يرتفع بالرواية إلى مصاف المخيلة، حيث الدلالة القصوى للمعنى الذي ينتجه السرد، هو وثيق الصلة بالموقع الذي يمثله هذا الحس داخل الرواية ذاتها. فكلما كان موقعه يعمل على توسيع رقعة تأثيره، انطلاقاً من كون هذا التأثير هو الخيط الناظم الذي يرتكز عليه العمل ككل. وانطلاقاً أيضاً من كونه القيمة الجمالية التي تعيد بناء الرؤيا والمعنى في النص.

فإن هذا الحس بالتأكيد لن يتوقف عند حدود الرؤية السطحية

للأشياء، سواء على مستوى الشخوص أو الأمكنة أو القيم والعلاقات الاجتماعية، وتحولاتها الزمنية الضاربة في العمق. وبالتالي يمكن أن يقال: إن الذاكرة التاريخية في العمل الروائي لم تسقط في فخ التاريخ والتوثيق، كما هو الحال في بعض الروايات التي سجلت حالات توثيقية وتسجيلية لكنها لم تنتظم في نسيج السرد الروائي وبنائه الفني، بل عملت على تفكيكه من الداخل. ولم تسقط أيضاً في الأدلجة كمنظور إلى هذه الذاكرة، بل منظور الرؤيا الشعرية إليها وهيمنة منطقه عليها يصبح بمثابة السد المنيع الذي يمنعه من السقوط في هذا الفخ، ويمنعها كذلك من رؤية العمل الروائي باعتباره مجرد استرجاع حنيني وليس استبصاراً وتأملاً ورؤية.

إن هذا التعاضد الذي نقيمه بين وظيفة هذا الحس الذي نفترض هيمنته على السرد من جهة، ومن جهة أخرى بين مكونات الرؤيا الشعرية التي نفترض أنها مجمل المواقف والتعابير والعلاقات التي تقيمها الرواية بين الشخوص، أو بينها وبين القيم الحياتية والوجودية التي ترتكز عليها من العمق.

هذا التعاضد هو الذي سنختبره من خلال تحليل رواية «ساق الغراب» للكاتب الروائي «يحيى امقاسم»، بحيث نحاول الكشف عن مفاصله وتجلياته وفق الافتراض السابق.

فمنذ البداية تنفتح الرواية على المكان، ليس بوصفه الحاضن لأحداثها والمحرك لشخوصها فقط، وإنما أيضاً بوصفه منبع القيم التي يتأسس عليها المجتمع، وتنهض بهذه العلاقات، ويرى من خلالها إلى الحياة والوجود والإنسان. فقرية «عصيرة» التي هي إحدى قرى وادي الحسيني جنوب غرب المملكة هي المكان الواقعي التي تجري فيه الأحداث، وكذلك هي المكان المتخيل الذي يمنح الأرض قداستها ويهبها القيمة العظمى التي هي رمز حياة أهل هذا الوادي، ورمز كرامتهم وعاداتهم وتقاليدهم.

وعلى خلفية تقاطع هذين المكانين سردياً تنسج الرواية فنيتها، وتشيّد بناءها وتنمو شخوصها. وليس معنى التقاطع هنا سوى الوظية السردية التي تنهض بها الرواية. وهي وظيفة من جملة مهامها إبراز الأثر الشعري والدلالي للمكان وفضائه على عموم مجتمع الرواية. إن هذا الارتباط الوثيق بالمكان وبأرضه وتضاريسه له دلالة كبرى مؤثرة، تظهرها الرواية، باعتبارها ذاكرة مجتمع اندثرت معالمه، وتلاشت أغلب سماته. حيث المرأة فيه هي الوريث الشرعي لهذا الارتباط، والتعبير الرمزي عن قيمه وعاداته وطقوسه. وليست شخصية «صادقية» وكذلك «شريفة» سوى دليل على هذا الوريث، بما يحملانه من صفات شخصية قيادية ومهارية، وحتى أسطورية، تفضي بهما إلى أن تكونا في محل الصدارة والرياسة. إن فكرة التشبث بالأرض هي فكرة شاعرية بالأساس، ناهيك عن كونها منبع القيم التي تشكل في مجملها هوية قرى وادي الحسيني.

لذلك ليس غريباً أن تبدأ الرواية بسرد أحداث ما يسمى بـ «يوم الهربة» كدلالة كبرى على الإعلاء من شأن هذه الفكرة في حياة هؤلاء القوم. حيث تصف فيه الاستنفار الكبير الذي قام به أهل القرية بقيادة شيخهم «عيسى الخير» لصد الغزاة القادمين من الشمال إلى واديهم، وهو استنفار كان يتطلب نزوحاً للنساء والأطفال وما خف من المواشي إلى أطراف الوادي، وجروف الجبال، بينما رجال القرية يتخذون مواقعهم بحماس منقطع النظير، وأناشيد الحرب تثير فيهم شهوة الرجولة والشجاعة.

والغريب أن تسمية هذا اليوم بـ «الهربة» لا تعكس تفاصيل الحدث نفسه، وإنما هي تسمية تعكس وجهة نظر شخصية الأم «صادقية»، فهي بخلافهم جميعاً لم توافق على الخروج من القرية والاختباء خارجها. لكن القوم لم يوافقوها الرأي في البقاء. هذا الانحياز في التسمية، وظيفته من وجهة نظر الرواية، هو القيام ببناء شخصية صادقية، بما يتلاءم والقيم التي تمثلها. فصفة التنبؤات المستقبلية التي كانت تتلبس آراءها في أكثر من

موقف ولقاء مع النخبة من رجال القرية، لا يمكن أن تنفلت من هذا المنظور للبناء ذاته. وهذا معناه بالدرجة الأولى أن الرواية تسعى فيما تسعى فيه إلى إيجاد ذاكرة وثيقة الصلة بالشخصية نفسها، تأتلف خيوطها من نسيج العالم نفسه الذي تتكئ عليه الرواية، وتستطيع أيضاً إضاءة شخصيتها من الداخل.

وبالتالي يمكن القول: إن يوم «الهربة»، وختان «حمود الخير» لنفسه، واختفاء «بشيبش» ورحيله من القرية، ودخول «محمد المقرئ» إلى القرية ومحاولة الاستقرار فيها، هي ليست مجرد أحداث مقطوعة الصلة عن البناء السردي للرواية، بل هي البؤرة التي يتغذى عليها السرد، وتنمو من خلالها الشخصيات، حيث تصبح للرواية ذاكرة كلما توغلت هي في نبش ذاكرة القرية. وإذا ما تساءلنا هنا عن المغزى من وراء هذا التعاضد بين الذاكرتين، وجدنا الإجابة تكمن في الاستراتيجية التي اتبعتها الرواية في سرد أحداثها، وهي استراتيجية ركزت فيها على أثر التحولات الزمنية التي طالت القيم كما هي الحال في قيمة العمل بالنسبة للنساء، أو الشخوص، كما هو الحال في شخصية «عيسى الخير» و«صادقية»، وكذلك شخصية «زهرة»، بينما – من جهة أخرى – لم ينل وصف المكان بأدق تفاصيله مثل هذا التركيز، بسبب جملة من الإكراهات وجد السارد نفسه ملزماً باتخاذها، أهمها التأطير التاريخي للشخصيات، وهو تأطير يستدعي وضع العالم المروي موضع القبول والانسجام مع الشكل المعطى لهذا التأطير. فالخلفية الثقافية والنفسية والاجتماعية والبيئية للقبيلة وموروثها الشعبي والأسطوري في الفترة التاريخية التي يستحضرها السارد يجب أن تكون جزءاً من السمات التكوينية والبنيوية لشخوص الرواية، وأن تكون أيضاً جزءاً من أفعالها وأقوالها وتمثلاتها للحياة والأرض والإنسان.

وهذا الوجوب هو من الإكراهات الملزمة في العمل الروائي كما يؤكد عليه أمبرتو إيكو. والسؤال المطروح هنا لماذا كان المكان (قرى وادي

الحسيني وسلسلة جبال السروات المحيطة) حاضراً ومؤثراً بقوة في جانبه النفسي والروحي والأسطوري في حياة معظم الشخوص، بينما الجانب الوصفي منه، خصوصاً في تفاصيله الجزئية لم يحظ بما يجب من طرف الرواية، ولم يحتل مساحة كافية في السرد على الرغم من أهميته في إقناعنا كقراء على الأقل بكثافة الحضور التاريخي للمكان نفسه؟ والجواب هنا يتمثل في تفسير هذه المفارقة: بين الحضور هنا والغياب هناك. ربما المأزق الذي أفضى إلى إيجاد هذه المفارقة هو انشغال الرواية بمحاولة ضبط الإيقاع الزمني في سرد الأحداث، بما يسمى في الخطاب النقدي «بالتقطيع الزمني»، أي أن تسريع وتيرة الأحداث أو تبطيئها هو ما نعنيه هنا بكلمة «ضبط». وهي محاولة كما يبدو لي كانت تعكس هاجس الكشف عن تحولات قيم القبيلة، التي طرأت عليها وعلى أهلها من جهة، وتعكس من جهة أخرى هذا الحس الحنيني الذي أشرنا إليه سابقاً، والذي ينفلت من السارد على شكل تحسر على هذا التحول، وبالرغم من الشواهد الكثيرة يمكن الإشارة إلى مقطعين اثنين من الرواية يمثلان ما نريد قوله:

الأول يشير إلى إقدام البعض من أهل «عُصيرة» على قتل «ولد الهيجة»، وهو عمل طارئ على تقاليدهم وأعرافهم. يقول السارد في منولوج داخلي يخص شخصية شريفة: «.. لقد اقترفوا بفعلتهم تلك جرماً عظيماً في حق واديهم وأهليهم، وأتوا بما لم يأت به أحد من قبل، فما عهد الأولون منهم أن يجتمع قهر قوم مرة على رجل أعزل، وليس هذا وحسب، بل إن هذا الأعزل قد ناصبوه العداء بظنون مجردة لا أدلة دامغة تثبتها» إلى أن يقول: «فإذا هم يشنون عليه حرباً ظالمة بكامل قوتهم، ولا يجدون أمامهم غير القضاء عليه، دون أن تردعهم مكانته العالية في معتقداتهم، وذلك غيلة لا تقرها أعراف واديهم في الحرب ولا قيم المِخْلاف كاملاً. ص 330».

أما المقطع الآخر فيأتي في إطار التنبؤات المستقبلية التي تصدرها الأم «صادقية» بخصوص قريتها من طرف الغرباء أو ما تسميهم الرواية

«قوم الذلول». يقول السارد عبر تنبؤاتها: «إن تتابع النور على الجبال يُقرّب إلى الأم فكرة أن هؤلاء الغرباء سيتتابعون فرقاً فرقاً، لا يثنيهم عن تبديل الطبيعة القائمة أي شيء، وتجريدها من أمسها، تحقيقاً لشكل ساق الغراب الجرداء من منابت الحياة، وأنهم سيواصلون عملهم الدؤوب دون توقف، حاصدين فلذات الأكباد من الطين ابتداء، أراضي وخزائن قوت، ومن الولد تالياً. ص 243».

من خلال هذين المثالين، وغيرها بالتأكيد، يتضح لنا الآتي:

أولاً – الاعتداء على شخصية «ولد الهيجة» وقتله هو رمز للاعتداء على القيم. لكن حس التحسر على هذا الاعتداء يلازم صوت السارد حين يصف حادثة الاعتداء تلك، وهو إحساس يتلبسه نوع من التحسر المدفوع بالحنين إلى استعادة زمن تلك القيم، وهو إحساس وثيق الصلة بمشاعر المؤلف من جهة، ومشاعر السارد من جهة أخرى لحظة تشكيل الحدث السردي.

ثانياً – في بعض المواقف والمشاهد السردية، لا يمر هذا الإحساس عبر وسيط رمزي كما لاحظنا للتو. لكنه يعلن عن نفسه من خلال جملة من الحوارات والمنولوجات داخل الرواية، ويمكن الاستشهاد بالكثير منها. فعلى سبيل المثال حوار الأم صادقية مع رجل الإمارة «محمد المقرئ»، أو الحوارات التي تضمها وابن أختها «بشيبش»، أو الحوار الداخلي للشيخ «عيسى الخير» حينما حاطته الهواجس والريبة من تصرفات الإمارة، وهكذا دائماً ما يكون هذا الإحساس معبراً عن إحدى الدوافع العميقة للمؤلف في كتابة هذه الرواية.

ثالثاً – هناك ما يشبه التموضع الشعري للقيم داخل السرد، وهو طريقة أخرى للتعبير عن هذا الإحساس المشبع بالحنين. هذا التموضع هو الأكثر تقنية واحترافية في الأسلوب السردي التي تتبعها الرواية. وما نقصده

هنا بهذا التموضع هو تحويل أفعال الشخصيات إلى دلالة رمزية دون أن تفقد الشخصية ذاتها وظيفتها البنائية أو الفنية. إن أكثر ما يتجلى ذلك في شخصية «بشيبش» وأيضاً «الأم صادقية»، فعلى سبيل المثال «كان يبيت «بشيبش» أسفل سرير الأم محتضناً بندقيته «مِعْتق» هذا اسمها تيمناً بواديهم الذي يعتق كل من يلوذ به هارباً من قصاص يطارده ص 123» أو يمكن الإشارة إلى الموقف الذي قلع فيه الشجيرات المحيطة بقبر زوجته بعد أن دله جمله البارق إلى مكانه. أيضاً موقف الشيخ عيسى الذي بات يحضن بندقية «بشيبش» ويُقبّلها وهي مازالت تحمل آثار حريق مسها، وشرخت روحه لمحة بكاء حين تذكر الراحل وأن هذه البندقية مصدر أمان واديهم». جميع هذه المواقف وغيرها أيضاً تؤكد على مقدرة الرواية في خلق التعاضد الذي يشد مفاصل السرد من العمق بين الحس الحنيني ودلالات رمزيته الشعرية في أفعال وسلوك الشخصيات.

رابعاً – هناك تنويعات أخرى على مثل هذا التعاضد نجده يتمثل في طريقة استحضار الطقوس والعادات والأساطير كما في طريقة دفن الحبل السري للمولودة شريفة، أو حضور جلاب الغبار أو ما يسمى بـ «غُبري الليل» وكدلالة أخرى على واقعية سحرية يختلط فيها الغرائبي السحري.

خامساً – لولا جملة هذه التقنيات السردية التي أنعشت الحياة في عروق الرواية لكانت الرواية سقطت في فخ السارد الشارح الذي كان يفرض في جوانب معينة منها صوته دون أن يكون ضمن نسيجها الفني، ربما لأن الرواية أرادت أن تقول كل شيء عن تلك القيم التي اندثرت بغياب عالمها وشخوصها. وهذا بالطبع إحدى المآزق التي تعانيها الرواية، خصوصاً في مقارباتها لعوالم تاريخية، لاتنفك تتحدانا في الإمساك بكل خيوط تراثها، خصوصاً إذا كان السرد الروائي هو الرهان على ذلك.

* * *

انفجار التناقضات
الفضاء الثقافي للرواية في السعودية

محمد العباس

في مقدمة روايته (التوأمان) وهي أول رواية في السعودية 1930، لم ينطلق (عبدالقدوس الأنصاري) من منزع باختيني حين وصف فن الرواية المستطير، وحيث عادلها بفظائع «الانسلاخ من قويم الآداب وشريف الأخلاق»، بقدر ما كان يستشعر خطرها كذاكرة شعبية مضادة للمروية الرسمية. وكانت الرواية حينها تتعرض – عربياً – للاستهجان من الوجهة الأخلاقية، مع إبداء شيء من التوجس الفني إزاء خصائصها مقارنة بالفنون الرفيعة، بصفتها أدب عوام، إلى أن بشّر جابر عصفور بزمنها، وتوجهاً معادلاً للمجتمع المدني، كما أعلنها فيصل درّاج مرآة للمدينة، ومجازاً للحداثة الاجتماعية، بعد عقود من محاولات حراس الأدب الإبقاء عليها خارج التداول، وهو الأمر الذي يعني انتصار الأجناس الأدبية الجديدة، التي تضع الفرد في قلب اهتماماتها، وتنأى عن الأشكال الرسمية، بتعبير تودورف، كما تمثل الرواية أحد أهم روافده المؤهلة للتعبير عن التنوع البشري.

ويبدو أن الحذر الذي أبداه بعض المثقفين من الرواية، كنمط سردي

صاعد آنذاك، كان يتجاوز التحفظات المظهرية إلى المعاني، بالأرضية الثقافية وتداعياتها الاجتماعية، على اعتبار أنها كبناء شكلي، وبكل ما كانت تحتمله وتستشرفه من تجريب أسلوبي لا تنفصل عن العمق الفكري للنص، حيث بدت تبرعماتها كصيغة من صيغ التشوُّف لإحداث نقلة نوعية لمدينة الحياة، واختيار وعي المبدع للتعالق بالمتغير الحضاري. ومن هذا المنطلق انفتحت فصولها في المشهد الثقافي في السعودية كظاهرة أدبية اختلافية، إيذاناً بمعركة تنويرية مردها انفجار التناقضات، التي تشكل العلامة الأهم في المضمون الدلالي لمفهوم المجتمع المدني، بما هو فضاء للتنافس الأيديولوجي، حسب التحليل الغرامشي، حيث أرادت ذات القوى التي تمكن من السيطرة على الفضاء السياسي، تعويق فرص ظهور المجتمع المدني، أو احتلاله بما هو فضاء للهيمنة الثقافية. وقد تجلت فصولها الأبرز في الطفرة الروائية الكمية التي انبثقت مطلع التسعينيات من القرن الماضي، من خلال نبرات فردية هازئة برومانسية الوحدوي، بما هو المعادل لشمولية الرسمي، بشقيه الديني والسياسي، وعلى إيقاع فني غايته تدمير لغة التعالي الرفيعة لصالح اليومي، أو تفكيك ما يسميه هربرت ماركوز (عقلانية النفي) التي تسم أدب الصالونات والمنابر الرسمية، وتبالغ في طمس صوت الناس، وتبديد أي فرصة لإحياء المرجعيات الشعبية.

من ذلك المنزع التجابهي استشرت الموضوعات المحرَّمة في الموجة الروائية السعودية الحديثة، حيث تموضع أغلب الروائيين في مواجهة التمثلات المتعددة للمؤسسة الدينية، بما هي الجهة المتحمسة لتعقيم المجتمع، وتعطيل سياقات المدينة بالإفراط في مظاهر الديننة، إذ لا تخفي رغبتها في التناطح، وإبداء ثباتها الراسخ على الجانب المضاد، أي داخل ما يسميه ميشيل فوكو (مبيان قوة) مؤسس على أفعال في أفعال «كالتحريض والإثارة والحث، أو التسهيل والتوعير والتوسيع والتضييق». ففي روايته (فسوق) يهندس (عبده خال) نصاً مأساوياً دالاً على معضلة وجودية، يبتنيه كما يبدو

استقراء جمالية المتناقضات، حيث يخترق عنوان النص باسم بطلته التقويضي (جليلة) ليسرد حكاية امرأة موصومة بالعهر «هربت من قبرها». ومن خلال غموض سيرتها، وتضارب الحكايات المتناقضة بشأنها، تنفضح المكامن اللامرئية للرذيلة، كما يموضعها عند بعض أعضاء (هيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر) أو من يسميهم (الشرطة الدينية) الذين يحمّلهم مسؤولية تفريخ طابور لا يستهان به من الآبقين والبغايا والقتلة والأفاقين.

وليس وحده بالتأكيد من يواجهها بتهمة إنتاج متوالية مرعبة من أعداء الحياة، حيث يشترك معه فصيل من الروائيين والروائيات في استهدافها كجهاز رقابي قمعي، فقد تورطت في ذلك المكمن أيضاً (سمر المقرن) بما يشبه الربورتاج الصحفي المصعّد بنبرة ميلودرامية، عندما خصصت روايتها (نساء المنكر) لتقبيح أفرادها الموسومين «بلحى مدببة» من خلال شخصية (سارة) الليبرالية المثقفة التي تقع في قبضتهم، فتنتهي إلى السجن، ثم كخادمة في قصور الأفراح، بعد أن يتخلى عنها حبيبها (رئيف). أو كما بدا ذلك بشكل أكثر شراسة في رواية (عيال الله) لكاتبها المتستر خلف اسم مستعار (شيخ الوراقين) الذي بالغ في استخدام لغة هجائية جارحة لتوصيف الخراب الذي يلف «مدينة الهيئة» ويقصد «الرياض»، ربما لأنه كتبها من وراء ما يسميه عبدالله إبراهيم (قناع لوط) لينهي روايته بموت رأس الهيئة الشيخ (عايض) بيد (عبير) التي استعارت مهمة عزرائيل بدون تعيين رسمي، وبدون راتب أيضاً لتقتل من تسميه وغدها الذي غدر بها، في إشارة إلى أن المرأة هي التي تتعرض للقدر الأكبر من حيف المؤسسة الدينية، وبالتالي تتنامى فرص ترشُّحها لإنهاء ذلك الخطأ التاريخي.

وهكذا صارت تتوالى الأسماء الحركية، أو التمويهية لهيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، التي تشير إلى جملة من المفاتيح الإشاراتية، وتلمح في الآن نفسه إلى كتلة مشتركة من الأحاسيس والمفاهيم، كما يرصدها رولان بارت في لفائف النص ليؤكد على أن الأدب بقدر ما هو عمل

فني، هو مؤسسة اجتماعية بالضرورة. ومن هذا المنظور يمكن التعاطي مع الرواية في السعودية، كبناء شكلي، وكمضمون أيضاً، أي كصيغة من صيغ التحاور الدائم مع القيم. وهو الأمر الذي يفسر اضطرار (رجاء عالم) المعروفة بغرائبية انحيازاتها السردية، لاستزراع (الهيئة) في روايتها (ستر) من خلال شخصية (محسن) الذي لم يستطع حتى والده السفير السابق إنقاذه من تعسف رجالاتها، وكأن الرواية في السعودية منذورة للإجهاز عليها، حيث باتت أحد أهم الموضوعات في بنك أهدافها، لتسجيل علامة من علامات التحدي باتجاه مدينة الحياة، وتعميق الحفر في مجرى لحظة التنوير.

ولأن الخطاب الروائي في السعودية يفتقر إلى الخيال، وإلى ملكة التفلسف، فهو أميل إلى استنساخ الواقع، منه إلى تحليله أو تأويله، بمعنى أنه أقدر على الاعتراف المباشر والتسجيل، منه على ممارسة التقويض، تميل مجمل هذه الأعمال الروائية إلى الواقعية الاجتماعية، وتجنح أحياناً إلى الواقعية الذاتية، كانعكاس لما يحدث على الأرض، مع رغبة معلنة لأداء دور تجابهي، أشبه ما يكون بمعادلة إنتاج الرواية بصيرورة تشكل المجتمع المدني، وإحداث حالة من التناظر البنيوي بينهما، وذلك بادعاء القدرة على إنتاج خطاب تنويري بمقدور تصحيح خطأ تاريخي جسيم، حيث يتوقف هذا الخطاب عند المؤسسة الدينية بصيغتها الشمولية المركزية كحائط صد حاضر على الدوام، ليختبر على حافته ممكنات تمرده، إنجاز حداثته، من خلال الارتطام بتمثلاتها المتباينة شكلاً وموضوعاً، ولكنه يجبن أمام مفاعيل السلطة والسيطرة التي تتمترس وراءه.

وتكاد لا تخلو رواية من حضور ضاغط للمؤسسة الدينية، كما تتمثل أيضاً في رواية (بدرية البشر) المؤكدة على ذات الثيمة (هند والعسكر) حيث توجه الاتهام بشكل مباشر لرأس الهرم الديني (هيئة كبار العلماء) الذين يعملون بمثابة المظلة الروحية للهيئة، من خلال دس رقباء في الأوساط

الاجتماعية والثقافية والمهنية لإحصاء أنفاس الناس، وتفتيش ضمائرهم، كما تمثل ذلك النمط التجسسي في شخصية (جهيِّر) التي أدمنت الوشاية بالمخالفين لتوجهاتها. أو كما جسد (إبراهيم محمد شحبي) بعض تمظهرات المؤسسة المتشعبة في شرايين الشبكة الاجتماعية، في روايته (السقوط – مرثية الفقر والضياع) بإبداء حالة من التأفف والاحتقار إزاء «حسن التابع.. وإمام المسجد الشيخ علي المطوع، وعارف النعمة، معلم التربية الإسلامية الذين يغررون بشباب القرى ويرسلونهم إلى الحروب والمهالك، ثم يبقون هنا مع أولادهم يتسابقون على النساء وجمع المال»، في إشارة إلى جهود المؤسسة الدينية في تجييش الشباب وإرسالهم للقتال في أفغانستان كما تم توثيق مآسي ذلك الجهد التعبوي في جملة من الروايات.

وهكذا تتدافع المحاولات الروائية لفضح ذلك الأخطبوط، المستشرية أذرعه في كل مناشط الحياة، كما تبدت بعض ملامح سطوتها القاهرة في رواية (عائشة الحشر) التي يحيل عنوانها (سقر) إلى حال ومآل أبطالها (مها – أسماء – عبدالله)، حيث تعادل الحياة بالجحيم في ظل سلطة رجال الدين، الذين لا يسلبون الكائن البشري مقومات حياته وحسب، بل يهبطون به إلى ما دون الآدمية. وكذلك عند (وردة عبدالملك) في رواية (الأوبة) التي جسَّدت من خلال الأخصائية الاجتماعية (فلوة) شخصية المرأة الدعوية، المسكونة بالخبث والولاء التام للهيئة، التي تمكنت من امتهان طالبة الثانوية (سارة) واستعبادها لتمكين شقيقها المريض (عبدالله) من الاقتران بها، لتكتشف حقيقة العالم السفلي لمدعي الفضيلة من المتدينين المنذورين لإعادة برمجة تفكير وإحساس الفرد، عندما استيقظت صبيحة عرسها على زوجها المسوس وقد «رفع يده إلى الأعلى وبدأ يسب الله بكلمات جنسية ساقطة، لم تصدق نفسي ما سمعته. رأيت قبائل من الجن تحوم حولنا في هرج ومرج» وبعد معاناة تحصل على الطلاق ليختطفها «الشيخ القصير السمين» زوجة

للمرة الثانية، مكرراً عذاباتها التي لا تنتهي مادام رجال الدين يحتلون مفاصل الحياة.

أما رواية (عبدالله ثابت)، فقد جاءت بمثابة قراءة تفكيكية للمحتوى والمدى التنظيمي الذي وصلت إليه الحركة الدينية في منحاها العنفي، أي الطريقة التي يتم بها برمجة طابور من أعداء الحياة، والقذف بهم للمهالك بعد غسل أدمغتهم وسلخ طباعهم الاجتماعية، كما يوحي عنوانها (الإرهابي 20) بإمكانية أن يضاف أي شاب في السعودية إلى قائمة إرهابيي الحادي عشر من سبتمبر التسعة عشر، وليس بطلها (زاهي الجبالي) وحسب. وهو ذات المآل الذي أرادت أن تؤكده رواية (مفارق العتمة) فكل شاب في السعودية هو مشروع متطرف كما يوحي (محمد المزيني). وهذا هو حال بطل الرواية الذي كان هو الآخر عرضة لإعادة تأهيل من رجال الهيئة، أو من يسميهم (النُّواب) فيما يبدو حالة من التفاني عند أغلب الروائيين للتنصل مما عاشوه كخلاص رومانسي أو طموح أخروي، وصاروا يعتبرونه – الآن – رجعية وظلامية، كما اختصر تركي الحمد آليات وعوده السانجة في روايته (ريح الجنة).

ولا يقتصر ذلك التململ على فئة مذهبية، بل ينسحب التجابه على كل الطوائف من خلال اشتغالات روائية متماثلة تقريباً، تعمل مجتمعة بخطوط متوازية، إذ تتفجر أيضاً استغاثات في جانب آخر، نتيجة انوجاد الشرائح المقهورة في حالة تجابه غير متكافئة مع ميكروفيزيائية السلطة الدينية، المتمثلة في قوى تواري هياكلها التسلطية، ولكنها فاعلة قمعياً، وهو الأمر الذي يفسر اضطرار بعض الروائيين والروائيات للتستر خلف أسماء مستعارة، كما في رواية (الآخرون) لصبا الحرز، التي حاولت أن تكشف عورات عالم (الأخوات) في الحلقات الدينية، من خلال شخصية المرأة الدعوية (هداية). وكذلك رواية (القران المقدس) لطيف الحلاج، التي زودت العاهرة (رباب) بمكبر صوت نسوي، حيث تتمادى تلك الشخصيات في التعبير الانفعالي عن إدانتها الصريحة لمخرجات غيتو (الحسينية) بما هي

مكان انغلاقي، من مهماته الانكفاء على الذات، والانقطاع عن (الآخر)، أو تحديه من خلال توليد العنف المجاني، وشرعنة النفاق الاجتماعي المبرمج، أي تعميق البطركية، وتأخير لحظة التنوير والحداثة والمدْينة، كما تفصح عن ذلك سياقات تلك المتوالية من الروايات الاحتجاجية، المتأتية عن ذوات نزقة، مهجوسة بزحزحة روحانية تلك المكامن المقدسة، لإسباغ سمة المختبر الاجتماعي عليها، حد تدنيسها، ولكن دون قدرة على مساءلة تاريخانيتها.

وبالتأكيد تفسح تلك الذوات المأزومة عن نوبات فعلية منصصة كشهادات، لا عن استبانات مدبرة، وهو ما يفسر ردات فعلهم النقدية، وحدة الطريقة الارتدادية لإعمال نظرهم في المسلمات الاعتقادية، لتحطيم وهم المروية الرسمية وإحلال المرويات الفردية أو التأريخ الشعبي محلها، أي تقديم مروية شخصية مغايرة لما تم فرضه وتلقينه من سرديات عمومية، وهو زعم يفترض فحص مزاعمه تحت طائلة النقد، فالذوات المتصدية لخطاب (الإبدال الثقافي) تقارب لحظة الاستحقاق بانفعال، وتطرف، ورومانسية ثورية، وبردّات فعل سجالية، قوامها وعي شعبي، لا تاريخي، داخل طقس مهيمن لا يقل مراوغة، يتمثل في رغبة جماهيرية إصلاحية لإحداث نقلة نوعية في مقومات المجتمع المدني، أو هكذا يفترض التعاطي مع مزاعم تخفف بعض الروائيين من إملاءات الوعي الجمعي.

إنها لحظة التحديث المرتبطة بتغيير أدوات الإنتاج وتغيير علاقاته، كما يحلل جابر عصفور مقولة (إسلام النفط والحداثة) في دراسته الشهيرة المنشورة في العدد الثاني من الكتاب الدوري (قضايا وشهادات) سنة 1990 التي استعار عنوانها (البتروإسلام) من فؤاد زكريا، التي أكد من خلالها أن «ما ينتج عن هذا التغيير أو يوازيه على مستوى إنتاج المعرفة وعلاقاتها، على نحو يؤدي إلى تناقض بين أبنية المجتمع السائدة، وما تتطلبه أدوات التحديث وعلاقاته، مادياً ومعرفياً، من أبنية تستجيب إليها وتتلاءم معها». وبموجب ذلك التغير يستنتج «أن المجتمع في الخليج والجزيرة قد وصل إلى مشارف

هذه اللحظة، وأن عنف الاستجابة المضادة إلى الحداثة، والنبرة الهجومية عليها يرتبط بالشعور بهذه اللحظة المزدوجة، والخوف من أن يصل التناقض بين طرفيها ما يهدد المجتمع، فالحداثة ليست خطراً وافداً فحسب، بدعة طارئة يحملها المتعلمون المتكاثرون في الخارج، أو ينقلها المثقفون عن الآخر البعيد، وإنما هي – فضلاً – عن ذلك – عنصر ذاتي، وعي ضدي يتولد داخل أبنية المجتمع، ومن صميم علاقاته، ونتيجة تغيراته الذاتية، التي هي علامة على بوادر تحول آتٍ».

إذاً، هي تباشير عصر أنوار داخل مشهد محكوم بانتباهات فردية، مدفوع بمهبات العولمة، وتزعم الرواية في السعودية القدرة على رسم معالمه، والتعبير عنه بشجاعة، أي الانتقال بالمجتمع من لحظة البداوة، بما هي لقطة تاريخية متخثرة إلى المدْينة، أو هذا ما ينم عنه وعيها ولاوعيها، على اعتبار أن «النص الروائي المعتوق الولادة، لم يولد نصاً مستقلاً ومكتفياً بذاته» كما يحلل فيصل درّاج في كتابه (نظرية الرواية والرواية العربية) انبثاقات الرواية العربية عموماً «بل جاء كعلاقة خاصة في نص تنويري لا يتخفف من العمومية، مما يسمح بالحديث عن نص تنويري عام تشكل الرواية أحد وجوهه». وهذا هو واقع الموجة الروائية الحديثة في السعودية من حيث تماهيها الحماسي مع مفهوم المجتمع المدني، باعتباره موضوعها، أو مرجعها الحي، وشرطها التاريخي بمعنى أشمل، ومن حيث رهانها على تفتيت المركبات القبلية والفئوية والطائفية، وإعلاء استقلالية الفرد كقيمة، ومن حيث ميلها الصريح إلى علمنة مظاهر هامة وواسعة من المشهد الحياتي، على اعتبار أن العلمانية ركيزة من ركائز المنظومة المفاهيمية للمجتمع المدني، وهو ما يتمظهر في جملة من الروايات كإلحاح لإقناع القوى الدينية بضرورة الإقرار بأن مسألة التقدم هي مسألة مادية في المقام الأول وترتبط بشكل وثيق مع قيم العدل والحرية، بما تتيحه هذه الروح الليبرالية لكل فرد من تسوية خاصة لأموره مع الله دون وسطاء.

من هذا المنزع الفرداني باتت المخالفات الشرعية – حسب تعبيرات قاموس الوصاية الدينية – مجرد أخطاء اجتماعية يتحمل الفرد مسؤولية تبنيها، وحتى ارتكابها دون حق تجريمه أو تحميله جريرة المساس بالمعتقد الديني وهتك النسيج الاجتماعي، وبالتالي لم تعد بمنظور بعض الروائيين خطاباً أو آثاماً تستوجب العقاب أو النفي، لدرجة أن الصفة «الزناوية» كما رصد إيان وات انبثاقاتها وتصاعداتها الروائية كعلامة من علامات (نشوء الرواية) صارت تحتل موقعها كموضوع جدلي في الرواية السعودية أيضاً، التي صارت بدورها تستعرض مشاهد كثيفة وفاضحة من التفسخ والانحلال تأكيداً على حق الفرد في التجربة، وتحريضاً له على اكتساب المعرفة عبر الأخطاء، بمعنى أنها باتت تبالغ في امتداح فكرة التعبير عن الخبرات الشخصية، بذات القدر الذي تؤكد فيه على تنمية الروح النقدية، وتفكيك حلقة عصية ومعقدة من المقدسات.

ولم يكن المعطى الديني هو الإطار الوحيد الذي تم تفكيك قدسيته واستجلابه للمجادلة في الفضاء العمومي بروح علموية لا تستثني أي شيء، فالأمر يتعلق بلحظة تنوير، كما يبدو، تتولد من رحمها الآن رواية هي المعادل للمدْينة والحداثة، والليبرالية، والعلمنة إلى آخر مفردات الفكر الإصلاحي الإبدالي الناقد، ففي روايتها (فتنة) تسخر (أميرة القحطاني) من مجتمع القبيلة المرض، كما تؤكد ذلك الاعتقاد بعبارتها التنصلية «القبيلة رمز العنصرية والتخلف ياليتني أقدر أتخلص منها». وعليه، تعلن رغبتها المتطرفة في الانتماء إلى (النور) تلك المجموعة البشرية المنبوذة اجتماعياً «لو خيرت في يوم من الأيام بين من أود العيش معه لاخترت النور» فيما يبدو عنواناً من عناوين الانسلاخ الطبقي، وتقويض سلم التراتبية الاجتماعية.

أما (أحمد الواصل) فيلامس في روايته (سورة الرياض) واحداً من أعتى الخطوط المحرمة، بمحاولته فضح وهم عراقة القبيلة، وتهافت أصالة العرق النجدي تحديداً، من خلال تفكيك دلالات ومركبات اسم بطله (تركي)

المتفشي وسط الأسر المعتدة بصفاء نسبها، والمتحدِّر أصلاً من الجنود الأتراك المشاركين في حملة إبراهيم باشا وابنه طوسون «الذين نكحوا نساءها» حيث يذكِّر البطل ناسه بحقيقة يراد لها أن تظل هاجعة «مهما عاشت نجد في أهام نقائها، فإن فيها من أحفاد لوثتهم شهوات المردة والسعالي والغيلان... مهما كانت نجد خرساء ففي وجوه أهلها صحف تحمل وطء الزمن عليها».

وبشيء من الجرأة والشفافية خدش (عبدالله التعزي) القشرة الرهيفة للمجتمع المثالي الفاضل، في روايته (الحفائر تتنفس) معرياً بعض خبايا العلاقات المثلى المتواطأ عليها في المجتمع المكي، المطمور تحت أردية كثيفة من العفة المتوهمة، من خلال ما كان يردده (سليمان نردومي) عن علاقة جسدية بين (سراج الأعرج) و(محروس) وهي شخصيات محلية وليست وافدة أو مستعارة كما يحدث في السرديات المراوغة. ومن ذات النزعة التفضيحية جاء (مفيد النويصر) ليعمق الحفر ويغوص في طبقات المجتمع الخفية، ويكشف جانباً صادماً من مزاعم الأخلاقوية الزائفة، حيث التسامح المنظَّم في علاقات الشذوذ، الناتج أصلاً عن التردي الاجتماعي، كما في العلاقة المعقدة نفسياً وجسدياً واجتماعياً بين (سامي) المتحدِّر من أصول قبلية، ومقابله الأفريقي (حسام) الذي استنفذ عمره من أجل إثبات نسبه لأب سعودي تركه مع أمه وفر هارباً، حيث يتهابط الجميع إلى قاع اجتماعي لا قرار له، ويتفقون في نهاية الأمر على القبول الحر بمثل هذه التسويات المتطرفة، كما يتبدى ذلك من عنوان روايته الدال (الواد والعم) المصمم كجامع للنص، وهو عرض اجتماعي شائه، تكرر في جملة من الروايات فيما يشبه التظاهرة الحقوقية، التي تعكس حقيقة التاريخ الاجتماعي، كما تنظمه مختلف السرودات بأمانة وفصاحة داخل عنصر الزمن.

ومن ذات المنزع الإنساني أدانت (ليلى الجهني) السياج العنصري المنصوب بصرامة بين الألوان والأجناس والأعراق، خلافاً لمبادئ الدين

والتسالم الاجتماعي المرفوعة كلافتات، حيث يحيل عنوان روايتها (جاهلية) إلى مجتمع منزوع الآدمية، وأبعد ما يكون عن حس ومتطلبات المدينة، لتؤكد على حق بطلها (مالك) المتحدِّر من فئة اجتماعية محرومة، حتى من حق المواطنة، في الدخول مع بطلتها (لين) في علاقة عاطفية بغض النظر عن أصولهما العرقية، وتراتبيتهما الاجتماعية، فيما أقر (إبراهيم الخضير) في روايته (عودة إلى الأيام الأولى) بوجود تمييز (مناطقي) مزمن، ضحيته هذه المرة الإنسان الجنوبي الموصوم دائماً بالعبارة التشفيرية الدالة على التحقير «صفر سبعة» حيث التلذذ بتضئيله واختصار حضوراته وممكناته في رمز فتح خط الهاتف الخاص بالمحافظة التي يقيم فيها، كما تم تعليبها كمسبّة تبخيسية لدرجة أنها اخترقت وعي الرائد كوك فيشر الذي التقط بدوره خطوراتها كقنبلة نفسية موقوتة مقوّضة للسلم الاجتماعي.

وقد أكد (يوسف المحيميد) في روايته (القارورة) على جانب من ذلك التصنيف الإقصائي بعبارة ذات دلالة مركبة أطلقها (معيض/ بندر) في وجه (فاطمة) بنبرة ازدرائية «ما بقي إلا أتزوج حساوية!!» لتراكم الرواية في السعودية المزيد من الأدلة والشواهد على احتقان اجتماعي صريح يعطل فرصة التنادي لتشكيل سحنة اجتماعية موحدة تنطوي على مستويات من التنوع والاختلاف، حيث تبدو ملامح ذلك التخثر الاجتماعي مستثمرة، أو مرعية، أحياناً، من قبل المؤسسة الدينية والسياسية للإبقاء على مبررات التمييز الطبقي والفئوي والمذهبي والمناطقي، سواء من خلال إهدار قيم المواطنة والعدالة، أو بالسكوت على تأخير اللحظة الدستورية، إذ لا تُقر من القوانين ما يحمي الفرد والجماعات المضطهدة، بالرغم من عناوين التكافؤ والعدالة الاجتماعية البرّاقة.

ونتيجة ذلك التواطؤ الرسمي، جاء الرد (الاجتماعي/ الروائي) فيما يشبه الانتباهة الحقوقية، المتجسدة كصحوة جماعية يجري توطينها داخل الرواية للتعبير عن قبول (الآخر) بكل تمثلاته وأطيافه، فيما يبدو هذا التكثر

الواضح في طرح موضوع (الآخر) دلالة صريحة على ما يعرف نقدياً بقاعدة (توازي الموضوعات) بما تعنيه من توفر أنماط بنيوية متكررة، هي بمثابة الهاجس الضمني، من الوجهة الاجتماعية والشعورية والثقافية، المتأتية من ظرف تاريخي، فيه من الخصائص المشتركة ما يستوجب تلك الهبّة الشعبية المتلازمة بنيوياً مع أساليب التعبير الروائي، التي تستبطن دعوة لتعويض قاعدة الهرم الاجتماعي، وتنويع مفرداته الحقوقية، للتعويض عن افتقاد التشريعات الكفيلة بتقليل التباينات.

من واقع هذه الكتابة المغايرة، وكثافة الأنماط المهجوسة بتعيين موضع وظرف (الآخر) وإعادة التموضع إزاءه، يمكن التماس مع ما يسميه دي سوسير (الحس العام) بما هو موقف جمالي تاريخي، يعمل ضمن تشكيلة اجتماعية، ومن خلال لغة، مدلول الفكرة هو قوامها. ومن منطلقاته يمكن – مثلاً – تأمل محاولة (رجاء الصانع) إلغاء المسافة النفسية والثقافية مع (الآخر المذهبي) وتلمس شكل ومنسوب الاسترضاء الذي تبديه قبالة طائفة محرومة من حقوقها الطبيعية، وذلك في روايتها (بنات الرياض) كما يبدو تعاطفها الذي عبرت عنه عند تعاطيها مع خيبة (علي/ القطيفي) شقيق (فاطمة) الذي امتنعت (ليس/ الجداوية) عن مبادلته الحب لأسباب مذهبية، وكذلك في التولد المفرط الذي أبدته بطلة (صبا الحرز) في روايتها (الآخرون) كممثلة لأقلية مضطهدة قبالة (عمر) كرمز للأكثرية المضطهدة، حسب مختزنات الوعي الشعبي، بكل ما يحمله هذا الاسم بالتحديد من دلالات الافتراق والمغايرة حد العدائية والتخاصم، وإن حمل ذلك التصفيح بعض علامات الخضوع، أو استسلام (الطرف/ القطيف) الذي تم تأنيثه، بوعي أو بدون وعي، لسطوة وذكورية (المركز/ الرياض) حيث بدا النص فاقعاً ومؤدلجاً إلى حد كبير، نتيجة إلحاح الكاتبة على الفرار بنفسها وأبطالها من معتقلاتهم المذهبية.

كل تلك الوفرة من الإشارات الدالة على الرغبة في التسالم الاجتماعي، تشير إلى وجود ملامح فضاء ثقافي كفيل باستيلاد مكونات معرفية وجمالية لأوليات المجتمع المدني، نتيجة ما يبديه بعض الروائيين لفكرة (الآخر) والإصرار على إعادة اختراعه، وتوطين ذلك الهاجس في سرودهم، على اعتبار أن كل سرد هو سرد للآخر، وهو بطبيعة الحال – أي السرد – شكل من أشكال العلاقة المؤلة التي تتطلب الكثير من الجهد والوعي والتسامح، كما يحلل متطلباتها صلاح صالح في كتابه (سرد الآخر – الأنا والآخر عبر اللغة السردية) خصوصاً حين يكون الاختراق في المكمن الاجتماعي، الذي يختزن في طياته وأعماقه مستويات من التوافق أو التصارع التاريخي، ويعمل على قاعدة المصالح الاقتصادية المشتركة بمعزل عن إملاءات مفاعيل السلطة وتدابيرها، حيث يتعاقد الناس على صياغته وتعزيزه طوعياً، وبالتالي إقرار التنوع، بما هو العنوان الأبرز من العناوين ذات الصلة بمركبات الهوية التي تتخذ حيزاً واسعاً في أدبيات المجتمع المدني واشتغالاته الحقوقية، والذي تقاربه بعض الروايات بحذر ووعي، وإن كانت تصغي لنبضاته أحياناً بتصعيد رومانسي.

قيادة المرأة للسيارة تعويذة روائية ذات دلالة حقوقية أيضاً، بل هي الموضوع الأثير عند أغلب الروائيين لمجادلة لحظة وممكنات التنوير، كما استحضرها (يوسف المحيميد) في روايته (القارورة) ولكن دون رغبة واعية كما يبدو لتوطينها في الذاكرة، إنما كمحاولة يائسة لزمرة من النساء تحدي كل معوقات حضور المرأة، والإقدام على مغامرة قيادة سياراتهن في تظاهرة عبر طريق الملك عبدالعزيز بالرياض. وفيما تحاول قوى تزعم أحقيتها في تطبيق شرع الله، بما هي ظله على الأرض، وتبديد تلك اللقطة النضالية من السجل الشعبي، بعد التنكيل بمرتكبيها واستتابة كل من تورط بالتخطيط لها، وشرعنة ذلك القمع من خلال فتوى رسمية عام 1990م، تكتفي الرواية في السعودية بمهمة التذكير بالمبادرة لإبقائها في خزان الوعي الجمعي –

ربما – كمفصل حقوقي معبر عن كفاءة الفصيل الليبرالي واستعداده للتضحية، بالرغم من قساوة الظروف والقوى التي تتصدى للحقوق المطلبية.

حتى المكان لم يسلم من هاجس التفكيك والانتهاك، إذ تصر بطلة (صبا الحرز) في روايتها (الاخرون) على مطارحة حبيبها الغرام في فندق بجوار (الحرم) بعد نوبات من السخرية باستيهاماتها الدينية أشبه ما تكون بجلد الذات، حيث الهزء بمعتقداتها المذهبية، والتطاول التهكمي على طقوس وشعائر ناسها، وحيث تتهدم كل المقدسات على إيقاع عبارات اللهفة والفحيح المتطايرة في الغرفة (1407) من ذات أنثوية تستكمل انفلاتها العقائدي بتحريض حبيبها (عمر) على سلخها من وهم عذريتها «خذها! أنا لا أريدها، خذها!». وفي موضع آخر يغافل (إيهاب) بطل (إبراهيم بادي) في روايته (حب في السعودية) المجتمع القصيمي الموسوم بالتزمت والمبالغة في الطهورية ليعبث بنسائه لأيام، فيما يبدو اختياراً متقصداً للتفاحش والمواعدة داخل النص، لإحداث صدمة من صدمات التلقي التي تتجاوز الأدبي إلى الاجتماعي، حيث يجاسد (منال) ذات النهدين المتوسطين (مقاس 34 B) في إشارة ذات مغزى، توحي بانكشاف أدق تفاصيل المكان وناسه، كما تواطأ مع صديقه (علوة) لوصفه له بمنتهى الدقة «عبر الخليوي منذ دخوله القصيم، شارع بشارع. إشارة بإشارة» وكأن أغلب الروائيين قد قرروا الدخول في سباق لا حد له في حلبة تجاوز المحرمات، كما أخذوا على عاتقهم مهمة تدنيس كل مظاهر الحياة، أو القول بألا قداسة لشخص أو رمز أو مكان أو فكرة، حيث تتوالى عناوين التمرد والرفض في الواقع، وتتم ترجمتها داخل خطاب تعبيري إصلاحي، سرعان ما تتلقفه الرواية لتنصيصه فيما يشبه البيانات والمرافعات الحقوقية ذات الطابع الأدبي.

بموجب أغلب الروايات المحقونة بروح التمرد، يحق للمرأة التصرف المطلق في جسدها، وإعادة موضعته كما تشاء ومع من تريد حتى مع

قريناتها من النساء، ولو أدى هذا الاعتقاد المتطرف إلى اعتناق (المثلية) أو مديح ذلك المنحى على الأقل، وهي قيمة مركزية من قيم الأنوار الصادمة، يمكن إدراجها تحت عنوان (النسوية) على اعتبار أن المساس بحرية الفرد يعني اضطهاده بشكل ما من الأشكال، واستلابه – ككائن تنويري – بعض خصاله وامتيازاته التي يعتد بها، ويبذل حياته للذود عنها، وهو منحى كتابي تبدى معالمه في وفرة الروايات المكتوبة بأقلام نسائية متحررة صارت تعادل من الناحية الكمية ما ينتجه الرجل، وهو مؤشر يدل على امتلاك المرأة لصوتها الخاص، وانعتاقها من الوصاية الذكورية، ففي رواية (الآخرون) تستعرض (صبا الحرز) أزمة وجودية تُنهك مشاعر بطلتها المسكونة بمرض اسمه (ضي) حيث تتفتت حسياً على إيقاع عشق حارق لجسد أنثوي يباهي «جداً بحلواه».

وقد جسدت (رجاء عالم) في روايتها (خاتم) جانباً من ذلك الانهمام النسوي بتأكيدها على انفصام وعي الكائن البشري ما بين فائض امتيازات الذكورة مقابل اضطرارات الأنوثة المقموعة، حيث تعاني بطلتها (خاتم بنت الشيخ نصيب) المحبوسة في جسد ذكوري مزيف، من التباس شعوري بمجرد أن تلمح كائناً أنثوياً قبالتها «لكأن جسد ذكر يلتحم بجسد خاتم كلما نظرت في تلك العيون». وبالمقابل أدمنت (زينب حفني) تلك السجالات المزمنة، القائمة على ثنائية الغدر الذكوري، مقابل الانقهار الأنثوي، كخطاب ملازم في كل أعمالها الروائية بتكرارات أشبه ما تكون بالبكاء على أطلال الأنوثة المهدورة، كما يتبين – مثلاً – في روايتها (ملامح) المثقلة بعبارات بطلتها (هند) المحقونة بجاهزية حس الإدانة للرجل، والفارطة في التقريرية والخطابية «أحياناً» وأنا أنظر في وجوه إخوتي، يحيرني سؤال غبي، إن كان لديهم علم بعلاقاتي المثلية. أستخف من سذاجتي. بالتأكيد هم يغضون النظر مادام ميراثي بخير، بعيداً كل البعد عن متناول رجل يطمع في الحصول عليه».

وبمنطق الحريم أيضاً، عبّرت (نورة الغامدي) في روايتها (وجهة البوصلة) عن الطابع الدرامي لذلك التجابه في عباراتها الاستسلامية اليائسة «لا أتذكر أنني حاربت من أجل نفسي.. بل أترك للآخرين حرية استعبادي، وأعتبر ذلك كرماً». أما (طيف الحلاج) فقد جاءت روايتها (القران المقدس) كمرافعة صاخبة ضد الحيف الذكوري، أي لإنقاذ جنس النساء مما تسميه (بؤس الحريم) حيث استنجدت بكل السلالة النسوية عبر التاريخ لترفع منسوب المواجهة مع الرجل إلى مستوى الأيديولوجيا، فاستعارت صوت (عشتار) لإعادة تأهيل جسد امرأة نصف ميت، ونذرت نصها لقضية نسوية بامتياز، لتجعل من تلك المرأة المعطوبة «مفرّغة من شوائب إيمان العبيد، ومحصنة من براثن كفر الصعاليك.. أنثى مجردة من ترسبات الموروث المترهلة!». وبنبرة رثائية، خالية من التحدي، ومحقونة في الآن نفسه بحاثات الجندر، فتحت (ليلى الجهني) صفحات من ذلك المكمن المأساوي، بملامسة التداعيات العاطفية للخطاب النسوي، وذلك في روايتها (الفردوس اليباب)، حيث أفصحت عبارتها القدرية عن رفض اضطراري لمليات الجنوسة «أليس عذاباً أن تكوني امرأة».

انفجار الصمت النسوي هذا ليس إلا دلالة من دلالات التمرد على فروض البطركية، وهو ما يعني أن الذوات الروائية بقدر ما هي بحاجة إلى أن تؤكد على علو شأن هذه القيم التحررية، وتخصيب قاموس المطالب الأنثوية بالمطالب العادلة، لا يفترض أن نغفل عن حقيقة مفادها أن العقل الجمعي للمستنيرين والمستنيرات يفترض أن يشتبك مع الوعي الجمعي من خلال سجال يقارب القضايا الجوهرية، وليس باستعراض مظاهر شائهة من قبل ذات مترفعة تضع كل المتواليات الاجتماعية تحت طائلة النقد دون احتراز، أو تتموضع بما يشبه القطيعة مع (الآخر) بكل تمثلاته، وهو ما قد يحرف المهمة التنويرية عن أهدافها وتصيبها بعطالة، فالمجتمع المدني ليس مفهوماً خلاصياً مجرداً، أو افتراضاً ذهنياً، بقدر ما هو ضرورة تتحقق فيها

(المجتمعية عبر الفردية) الأمر الذي يعني أن تحدث الرواية في السعودية تماسها بعملية تاريخية على درجة من التعقيد، بعيداً عن رطانة الهوية والأصالة والخصوصية، وبدون الرهان على إنهاضه بروافع الشعارات السياسية والحقوقية الفارغة وما يتبع ذلك من مزايدات العلمنة والحداثة والليبرالية، أو مناحات النسوية، التي تكتظ بها تلك المتوالية من الروايات المحقونة بالصراخ الحقوقي، والعناوين المطلبية، فيما يبدو انفصاماً أو عطالة ما بين وعي قائم وآخر ممكن، أو محلوم به، بتحليل لوسيان غولدمان لمأزق الرواية الحديثة.

تلك هي بعض لافتات فكر الأنوار التي تستبطنها الرواية في السعودية، ولو بعلمنة شكلية، وليبرالية صورية، إذ يلاحظ المراودات الدائبة لتخليص الفرد من هيمنة المقدس، والتأكيد على حقه المعرفي والجمالي لتحريره من الوصايا الضاغطة، وما يشوب ذلك التحرر من انفصام الروائي وأبطاله على حافة التجاذبات الحادة ما بين أصلانية (المحلي) واغترابية (المعولم) وإصرار أغلب الروائيين على طرح مفهوم (الآخرية) بما هو جوهر وروح (الحوارية) التي يفترض تصديرها من الواقع إلى النص والعكس، أي التبشير بجدواها اجتماعياً بعد فلسفتها وتزيينها داخل النص كقيمة من قيم المجتمع المدني، على اعتبار أن كل كلمة في الرواية هي حوارية بطبعها حسب التصور الباختيني، فيما يعني الإقرار بمعنى التنوع والتعدد والتشظي، مقابل الإدانة الصريحة للواحدي، بما هو المعادل للنسق الشمولي القاهر، والمعطل لفعل التشظي والتنوع.

وإذ لا يكفي سمو الرسالة، ونبالة الذوات المستنيرة لإرساء معالم مجتمع مدني، كذلك لا تكفي بلاغة العبارة الروائية لتحقيق نصاب أدبي، حتى ارتفاع منسوب العناوين الأخلاقية، لا يعفي تلك الذوات من ضرورة استيعاب جوهرانية فكرة التنوير، والأهمية القصوى والملحة لتجاوز هامشية الاشتباك بمظاهر الخراب، ومقارعة أنساق الاستبداد المولدة للعنف والجهل

والتخلف، والمعطلة لحق التشارك، أي اكتساب الفلسفة الجمالية الكفيلة بالتعبير عن فكرة التنوير، والترويج لدولة المؤسسات كتصور بنائي لما يعرف بالدين السياسي المدني، الذي يتم بموجبه التخفيف من غلواء القوى المستملكة للحق الإلهي، بما هي التهديد الأخطر للاستقلالية الفردية، وتشويه مبادئ الحياة الاجتماعية المشتركة، بحيث تكون هناك سلطة مدنية تحفظ الفرد من تدخلات المؤسسة وتجاوزاتها، وهي المهمة التي ينبغي الترويج لها كجوهر للفعل الروائي بوعي متطلبات تفعيل البنية الصراعية داخل العمل الأدبي، لكي لا تتحول النصوص الروائية اللاواعية إلى أدلة تراكمية تضاف للخطأ التاريخي.

هنا يكمن أحد أهم تحديات واختلالات روح الرواية في السعودية، التي تحيل المنتج الروائي في أغلبه إلى زلات مقصودة أو غير مقصودة، بالنظر إلى أنها أكثر انهماماً بالعناوين، وأكثر انشغالاً بالهامش، وأبعد ما تكون عن المتن، فأغلب الروائيين أقدر على الاشتباك بخطافات الترهيب الديني والسياسي والاجتماعي منهم على التصدي لمخترعيها، حيث تكثر محاولات التماس مع (هيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر) كجهاز بوليسي قمعي، ويندر أو ينعدم مقاربة المؤسسة الدينية كفكرة غايتها استملاك الفضاء الثقافي بما هو عماد المجتمع المدني، وهو الأمر الذي يفسر حدة المجابهة القائمة على التصادم مع تمثلات سطوتها المادية، وتصاعد نبرة السخرية والاستهزاء بأعضائها وهيكلياتها، فيما تغيب إشارات الوعي التاريخي، بمعنى التجربة والسلطة الدينية عموماً، ويكاد ينعدم الوعي التاريخي أيضاً بصيرورة تشكل طبقة رجال الدين، بمعنى أنها أميل وأقدر على التعاطي مع اليومي منها على تقصي صيرورة وتراكم التاريخ الاجتماعي.

إذاً، ثمة مجتمع يريد أن يُرْوَى ويتمدين، ولكن مسافة الانتقال من الشفاهية، أو ما قبل الرواية إلى التدوين، مرحلة تتطلب الكثير من المكابدات،

وكذلك التماس بمتطلبات المجتمع المدني، فهو ليس دعوة في الفراغ، بل حقيقة ذات طابع جدلي، تضمر جانبها الأهم في مركبات النص الإبداعي، ويمكن أن تصبح أمراً واقعاً ضمن سياق تاريخي، إلا أن معظم الروائيين والروائيات كائنات لم تتشيع بمتطلباته وعلاماته بما يكفي، أو هي مازالت في طورها البدائي، وبعضها مجرد ذوات متطفلة على لافتات العولمة، منفعلة ببريق عناوين ربيع الإصلاح السياسي، وفي الغالب هي عاجزة عن التقاط إشارات لحظة الديمقراطية، أو استيعاب شروط الكوننة الثقافية، فهذه الخطابات الروائية الرومانسية الناقمة، وإن كانت تحمل شيئاً من روح عصر الأنوار النقدية، إلا أن وعيها الشعبي يطوّح بها في حلقة مفرغة، إذ لا تتجاوز مركبات الوعي الديني إلى ما يعزز وجودها. وإذ تلوّح للفرد بحقه في الحرية المطلقة، تختبر إرادته مقابل قوى تبالغ في تشويهها وتحويلها إلى هياكل كارتونية لتتمكن من منازعتها في اعتقاداتها، وحيث تضع كل شيء تقريباً تحت طائلة المراجعة والمساءلة النقدية، تبشيراً بحداثة مفرطة في الاتكاء على العقلانية، كردة فعل – ربما – ضد الطقس الغيبي، لكنها تحاول اجتراح قراءة ثورية في واقع بارد، ومن خلال نص متأرجح في مضامينه ومتردد في انحيازاته الجمالية.

ولأنها مكتوبة في الغالب من خلال ذوات لم تتمثل الخبرات اللغوية واللالغوية بما يكفي، ومؤسسة في جانب منها على الإثارة والتهييج والتماس الصوري مع العناوين السياسية والاجتماعية الصاخبة، تعمل الرواية في السعودية، دون وعي أو ربما بقصد، ضد أفكارها ومراداتها التنويرية، حيث الفصل الدائم بين الأداة والمعنى، وكثرة الطرق على ما يمكن وصفه بالنضال السلبي، كما يتجلى ذلك الارتكاس بشكل أبرز وأخطر في التوليفة التي يُستحضر بها نموذج (المناضل السياسي) بما هو ركيزة من ركائز التغيير وتبديل قواعد لعبة القوة والسيطرة، حيث يُنكّل به كشخصية مرذولة وغير جاذبة، فهو ليس أكثر من كائن معطوب ومهووس بالمظاهر، وغارق في

شكلانية الممارسات الليبرالية، وكأن مرجعياته، أو قدره بمعنى أدق، هو ذات العنوان الذي اختاره (فهد العتيق) لروايته (كائن مؤجل) أو كما اختصره في عبارة كثيفة الدلالة «أشعر أنني شيء مؤجل، أو كائن مدجّن».

هكذا يستدعيه أغلب الروائيين، أو يغترفونه من الواقع بوعي أو لاوعي، ففي رواية (طوق الطهارة) يعيد (محمد حسن علوان) تركيبه كتوليفة بشرية مثيرة للشفقة، أو كشبح رمادي قادم من الماضي، يتكلم بنبرة «بطيئة هادئة» تثقل السيولة السردية. مجرد شخص أنيق مسكين وتائب عن الممارسة السياسية، يتعيش على ذاكرة رومانسية ناعمة. وبمنتهى اليأس والاعتداد الساذج بماضيه النضالي المشوش يحاول أن يقنع ابنه (حسان) بمآثر وأمجاد لم يدونها قلمه «الباركر الأثير». وكما التاجر المفلس، يباهي أمام ابنه بقصاصات باهتة وأشرطة وعناوين قديمة لمناضلين مات أغلبهم، حيث يُخرج «من أدراجه أوراقاً مكدّسة، ومخطوطات كتابية» تحتوي على ما يتوهمه «تجربته القديمة في السجن التي كتبها بنفسه في زنزانته الرطبة بجدة».

من ذات المكمن الماضوي المتخثر يتم استدعاء (رديني السالم الرديني – أبو جمال) ذلك الشخص غريب الأطوار، المعارض السياسي، اليساري، القومي السابق، حسب توصيفات (إبراهيم الخضير) الذي جسّده في روايته (عودة إلى الأيام الأولى) غارقاً في الكحول مع ابنته/ نديمته (عروبة) التي لا تقل عنه خيبة وانفلاتاً، والتي يراها والدها كمعادل حياتي وعقائدي وجمالي للعروبة التي صارت مومساً، كما يكرر في هذياناته المتواصلة، وبنبرته اليائسة، وأفكاره المتناقضة، وكأن المناضل مجرد ذكرى باهتة، لا محل لها في الآنات الحاضرة، كما تختصر (أميمة الخميس) في روايتها (البحريات) إرهاصات ذل الأفول النضالي مقابل تشكُّل الدولة في «أوائل الستينيات حين ضبط الملك فيصل الأوضاع السياسية بقبضة حديدية وبدأ مشروع الدولة يحدد ملامحه الأولى».

بشيء من الجرأة فتح (تركي الحمد) في ثلاثيته (العدامة – الشميسي – الكراديب) بصيص ضوء في ذاكرة المسكوت عنه سياسياً، ولكنه بوعي أو دون قصد، سنَّ القوانين النكوصية لذاكرة دلالية رجعية مثقلة بالكثير من التبخيس والتضئيل لتاريخ المناضلين السياسين والمصلحين الاجتماعيين، حيث بالغ في تأمل قيمتهم من خلال ملامحهم الشكلية والاستهزاء بتاريخهم، بالرغم من استدراكاته اللاحقة، ومحاولته الحذرة لترميم خطأ تسفيه رومانسية أحلامهم، فالرفيق فهد أبيض لدرجة البرص، وموافق اليجاري جاحظ العينين، بارز الأذنين، وكلهم يعيشون لحظة مراهقة ثورية قبالة بطله (هشام العابر) المعروف «بشدة ذكائه، وعظيم ثقافته، بشهادة الجميع، بالرغم من صغر سنه!!!» خصوصاً ضمن الحالة التي يستحضرها كروائي، بذريعة المراجعات الملتبسة بالتراجعات، أي كثافة سوسيولوجية ارتدادية، وذلك في متوالياته الروائية التشنيعية بالفعل النضالي، المكتوبة بشيء من الانسجام مع مقولات المؤسسة، وليس من وجهة نظر المضطهدين أي التطابق معها على مستوى اللغة والرؤية في تفسير طبيعة الصراع، وقياس قامات المناضلين، أو إعداد سجل غير منصف بتضحياتهم، فيما يفترض في الرواية أن تنهض بمهمة ترميز المخلصين والشرفاء منهم، وإبراز مآثرهم البطولية، حيث تبدو الفرصة في مثل هذا النوع من الروايات للتأكيد على تعدد الأصوات كقيمة فنية.

أما (علي الدميني) فيحاول ألا ينفصل عن ظرف تاريخي جامع، حيث يتموضع بروايته (الغيمة الرصاصية) في قلب الحراك الاجتماعي، ويحشِّدها بمجموعة من الحالمين، الذين يرفضون أن يكون السجن فضاء للانقطاع، سواء عن بعضهم البعض أو عن العالم الخارجي، إذ لا يكفّون عن الاحتفال بخيبتهم الثورية من خلال الأغاني والأشعار، وحيث يخططون بمثالية فارطة داخل المعتقل، بما هو محطة مؤقتة، وليس محلاً للإقامة، للتوحد خارجه أيضاً في كيان يحفظ مصالحهم المشتركة، فيما يبدو حالة من التعاقد

الرومانسي على وطن مؤثث بجملة من المناشط الروحية والمادية الكفيلة بتحقيق بعض شروط المجتمع المدني، فبين كل عبارة وعبارة صوت زنازين تنغلق، وقيود من الحديد تسحق المعاصم والأرجل، كما تنبئ عن ذلك شعرية العبارات المتطايرة على لسان المناضلين، الذين أودى بهم نص (سهل الجبلي) في السجن، حسب تهكمات (صفوان) الودودة «هاهو نصك يضعك ويضعنا في هذه المغارة» حيث يتفق الراوي وأبطاله على بذل شيء من الجهد من أجل فهم أفضل لواقعهم، وعدم التسليم بعزلتهم، أي إضفاء جرعة من الأمل ضمن واقع بائس لالتقاط جماليات الحياة.

ما يحدث في الواقع أسرع وأخطر مما تحاول الرواية في السعودية تنصيصه أو استثماره كمرجعية، فإعلان الرفض، وتصعيد نبرة الاحتجاج، في تداول الموضوعات الوعرة، أو التوغل عميقاً فيما يسميه عماد العبدالله روائياً (الأرض الحرام) علامات تدل على انقهار الكائن وحيويته في آن، وقد لا تكون سوى رغبة يائسة لاستحضار الأنا الناقمة، أو الخائبة ربما. وفي الغالب لا تعكس التعبير الواعي بدستور الحرية الفردية، ولا القدرة على استظهار المضمر من الخطابات، وإن كانت تحرِّض الذات على التواصل والحضور من خلال التجارب الإنسانية الخاصة، الخبرات العاطفية على وجه الخصوص، التي ينبثق منها جوهر الوجود الإنساني، الأمر الذي يفسر الرغبة العارمة في تفكيك (المقدس) على حافة (المدنس) أي إنتاج (نص/ خطاب) انقلابي، تعكس مجاوراته اللغوية التنوع الكلامي وتشظي المضامين، كما تفصح عن تطلع ذواته إلى مجتمع مدني فسيح الأرجاء يتوفر على حد مقنع من الحقوق، وهذا هو الشرط التاريخي الأبرز لهذه الظاهرة الأدبية الثقافية في لقطتها الحاضرة.

وبالتأكيد، تساهم المنتجات الروائية المكتنزة بقيم دنيوية كثيفة في خلخلة البنى الاجتماعية، وتسريع مهمة توطين قيم المجتمع المدني، ولكن المجاني من الروايات المستولد بقسرية وانفعال، وبتكثُّر عبثي لا مبرر له،

المحمولة على لافتات الظاهرة الإعلامية والخاوية من شروط المثاقفة، لا تسهم في توسيع المعيار الأخلاقي، ولا في (ترهين الفعل الروائي) بقدر ما تؤجج (حرب خطابات) صار يأخذ شكل (حرب الروايات) ومن منطلقات لا أدبية، حيث تتفشى أعمال وعظية أشبه ما تكون بالمصدات اللاهوتية، غايتها إبطاء فعل التنوير، وتثبيط الذوات المستنيرة، والحد من النزعات الانشقاقية، أي إبراز ذات مغتربة عن شرطها الإنساني، وبمقدورها ابتكار طرق زائفة للتعبير عن صورها، وإيهام الناس بعدم وجود حقيقة أخرى، أو طريقة حياة خارج ذلك الإطار، كما يتم الترويج لتلك الضادات بكتب وروايات محفوفة بمقدمات لا تمت للأدب بصلة، فهي مطوِّبة بذوات معروفة بعدائها التاريخي كل ما هو حداثي، وهو التفاف اضطراري، تم اللجوء إليه للاستحواذ على الرواية كوسيلة تعبير فني بعد أن صارت حالة أدبية حاضرة وفاعلة.

هذه الروايات المبثوثة من دكة الفضيلة ليست سوى صورة من صور المنبر، أو هي نسخ محدَّثة للروايات التعقيمية المبرمجة للعبث ضد الغائية التاريخية، التي تمنع الإنسان الأرضي من طرح تساؤلاته الوجودية. وهي بالتأكيد منتجات تمتلك حقها في الحضور الثقافي، لكنها غير جديرة بالمجادلة الأدبية عندما يتعلق الأمر بالمعنى (الهدمي البنائي) للرواية الذي اطَّر به جاك دريدا هذا المرقى الأدبي، مثلها مثل الروايات المغالية في طرح الحياء، وتحشيد عناوين العلمنة المجانية. أما الروايات التي يفترض أن تخضع للمساءلة فهي تلك المكتوبة بأقلام ذات حضور تنويري تقر الاحتكام إلى المعيارية الأدبية، التي يفترض أن تكون قد تمثَّلت عادات الكتابة الإبداعية، ومتطلبات الممارسة السردية على وجه الخصوص، أي الروايات التي تلبس لبوس السرديات الطليعية، وتزعم انتماءها لمتواليات المجتمع المدني، بل تدعى قدرتها على توليد قارئها الإشكالي بما تعنونه مظهرياتها من قيم فنية وموضوعاتية مستحدثة، فيما تخبئ أليافها، اصطفافاً واعياً أو لاواعياً، مع مقولات المؤسسة، الأمر الذي يستدعي إخضاع الرواية في

السعودية بمجملها كمنتج إبداعي للفحص النقدي، لقياس المسافة التي قطعتها باتجاه الحداثة الأدبية والاجتماعية، بكل ما تحتمله من بناء شكلي ومحتوى مضاميني.

بموجب هذا التوجس القيمي يمكن تأمل الحدث المعرفي والجمالي في رواية (شرق الوادي – أسفار من أيام الانتظار) التي تزعم مقدماتها اجتراح قراءة مضادة للتاريخ فيما هي مجرد تحديث روائي للمروية الرسمية، أو هو التاريخ المدرسي كما استمرأه (تركي الحمد) في رواية أشبه ما تكون بخطاب تبييض لا واع للتاريخ، إذ لم يفارق حساباته ولم ينتهك وقائعه بمخيال تأويلي، وعليه لم تفترق روايته عن السرديات الشفاهية، سواء على مستوى البنية أو العوالم المتخيلة، إلا بالتجنيحات اللفظية الغامضة لبطله (جابر السدرة) الخارج عن قرية (خب السماوي) والمحمول على (أنا) تاريخية لاواعية. حيث يحاذي بسيرته المعلَّبة في أسفار (الآفلين والأولين والتائهين واللاهين والحنين والخواتيم) حقب نشوء الدولة السعودية.

هذا ما يكشف عنه الإصغاء لنبضات نصه، وافتكاك نظامه اللغوي، الذي لا يشي بمقاصد حية لمناقضة المروية الرسمية، بقدر ما يختزن رغبة ملحة لموازاتها برواية لا تبدو مكتوبة، بأي شكل من الأشكال، من وجهة نظر المقهورين، ولا من خلال ذات مزودة بجهاز مفاهيمي تأويلي، بل مرتهنة لما تردده استيهامات الوعي الشعبي، لدرجة أن البطل يرتد إلى مربع أسلافه الأول بعد تيه فكري، واغتراب مكاني، وتهتك جسدي، وكأنه معفي من جدلية التأثر، أو عصي على التغيُّر، بمعنى أنه كائن لم يقترف الحداثة، ولم تمسه المدْينة حسب عباراته «آن للابن الضال أن يعود إلى أصله... الويل لابن سدرة إن لم يتداركه ربه برحمته... اللهم إيمان كإيمان العجائز، وعقيدة كعقيدة شيبان نجد».

هكذا يمكن التعاطي أيضاً مع نص آخر يرصد جانباً من التحولات

بالرهان على المكوّن التاريخي من خلال اللغة. ولكنه يبالغ في تغليف معانيه ومراداته، فبمفردات منتقاة يشوبها الحذر، وتعوزها صراحة (التسمية) يحاول (يحيى امقاسم) في روايته (ساق الغراب) أن يسفر عن بعض تداعيات هذا الخطاب المتمرد، أو هو فن إخفاء الفن ربما، حيث يستنكر سطوة النسق الغالب، كما يستشعره فيمن يطلق عليهم لقب «المصلين الأغراب» الذين اختطفوا حق إمامة قريته عنوة بعد أن مسخوا بسلطتهم «أئمة المساجد الذين كانوا يتوارثون الإمامة من الأقربين لهم، ذوي الحظ والتعليم على أيدي علماء شافعيين أو زيديين» في إشارة إلى سطوة الحنابلة الجدد الذين يمثلون مركزية السلطة الدينية والسياسية، دون أن يتلفظ بمذهبهم الأيديولوجي، فيما يبدو سرداً مأسوراً بالرهاب الذي انتقلت مفاعيله من الواقع إلى النص، وإن كانت عباراته التشريحية تختزن شيئاً من حس (التقويض) الذي يعتبر سمة من سمات أدب الأقليات والأطراف، أو الشرائح والفئات المهمشة بشكل عام، حيث الرفض الصريح لمقولات (المركز) بكل تمثلاته المهيمنة، وفضح معياريته وجمالياته المضلِّلة.

الرواية بقدر ما هي فعل تسمية ووعي وحضور، هي مقولة حداثية تقوم بمهمة تدوين التاريخ الاجتماعي من وجهة نظر المسحوقين، بمعنى أنها مادة لا تنفصل عن تجربة الفرد واعتقاداته، وهو مكمن وظائفيتها، فمنتجها هو بالضرورة كائن يتطلع إلى مجتمع تسوده التشريعات والحقوق، وعليه يمكن القول إن فرار فؤاد الطارف من «شقة الحرية» وكفره بالتنظيمات الثورية وعودته إلى الرياض في نهاية الرواية التي اعتبرت المفصل الأهم في موجة الرواية السعودية الأحدث، لم تكن سوى الإعلان الرمزي عن موت فكرة التغيير الجذري من خارج المؤسسة، والتأسيس لرواية مهمتها إماتة الطابع الثوري للنضال الحقوقي، كما روّج لها (غازي القصيبي) من خلال آخر عبارة في روايته «بصمت يخرج فؤاد من جيبه الورقة التي تحتوي على